Colectivo DesFace

CONTRA EL ARTE Y EL ARTISTA

La Neurosis o Las Barricadas Ed.

Colectivo DesFace

Contra el arte y el artista

La Neurosis o Las Barricadas Ed.

La creación se completa compartiéndola.
Este libro no tiene dueño ni autor conocido.
Que viaje como un gitano.
O bien, que se contagie como un virus.
O, que se expanda como el universo.
Ni copyrigth*, ni* copyleft*, ni propiedad intelectual.*
De todos para todos.
Copia, piratea, difunde.

Colectivo DesFace
(librosdesface@gmail.com)
Santiago de Chile, 2012.

La Neurosis o Las Barricadas Ed.
(Madrid, 2012)

A partir de un primer texto elaborado por el Colectivo DesFace ha surgido la iniciativa de la presente edición para España (que amplía y corrige la anterior, distribuida en Chile), de la cual se han impreso 600 ejemplares.

Índice

Introducción 7
El contexto global 15
La sociedad de masas y la dominación *15*
Sujetos colectivos *22*
La industria cultural *24*
Origen del espectáculo *29*
La Sociedad del Espectáculo *37*
El arte como actividad vital (o "Arte versus trabajo") 51
La obra, su aura, y la esencia de lo humano 55
Separación entre arte y vida 61
El genio y el artista 65
El genio *65*
El artista *67*
El arte como mercancía 71
Las políticas actuales del campo del arte y la cultura 79
Los fondos concursables, el formulario, la jerga insticional .. *80*
Vender y venderse *82*
El rostro de lo hombre/mujer-mercancía *84*
Posmodernidad y arte 87
El extremo formalismo 91
Politizar el arte y la vida 97
Destrucción o vaciamiento del campo y del arte 103
Contenido = forma = circulación = producción *104*
Política de la memoria *105*
Contenido en la producción o el *libre obrar* *108*
Contenido y circulación *111*
Los circuitos del don *111*
Transparencia comunicativa *117*
Lo local y lo universal *118*
Hipótesis de lucha 121
Texto editorial 125

Introducción

Ubicamos este escrito en una tradición en la cual la palabra es inmediatamente acción; donde un texto no puede ser sólo teoría, quedándose en el terreno del simple análisis, cómodamente instalado en la academia. Por el contrario, este texto no debería tener nada que ver con la academia y los intelectuales, con aquellos que escriben para reproducir el sistema y redituar de la crítica. ¿De qué sirve una crítica que, por muy osada o aguda que sea, deja las cosas tal como están? Queremos una escritura que sea acto, situándonos en aquel plano posible donde decir es hacer (o des-hacer). Queremos producir una escritura que provenga del "afuera" (tanto del pensamiento del afuera, como de una práctica del afuera). Y, como veremos, eso no significa solamente pensar y escribir desde un afuera, sino concebir desde ese afuera el proceso de producción del libro, su modo de circulación, y el carácter de los circuitos por los que transita.

El texto que presentamos a continuación quiere ser un acto destructivo, una denuncia y un develamiento de las estructuras que sostienen a la institucionalidad del arte; explícitamente es un texto contra el "campo del arte"[1] y contra "el artista". Propone-

[1] El concepto de *campo* fue elaborado por la sociología para delimitar un microcosmos dentro del espacio global. Hay distintos campos, y cada uno –según los sociólogos– posee sus reglas. Son sistemas estructurados, con tensiones y oposiciones. Es un espacio de lucha por un capital específico desigualmente distribuido. Eso significa que hay agentes dominantes y dominados. Hay una relación de fuerza con su propia historia, que se manifiesta en instituciones y agentes que poseen estrategias para posesionarse en el interior del campo. Los intereses de los agentes de cada campo no son necesariamente económicos y son relativamente independientes del contexto global (ésta es una de las grandes falacias de la Teoría de los Campos, ya que la lógica interna del campo reproduce la lógica general, y se supedita completamente a los intereses políticos o económicos externos al campo particular). A cada campo corresponde también un *habitus*, que es la forma de asumir las reglas internas y ejecutarlas. La esfera del arte puede verse, entonces, como un campo de batalla, o de disputa.

mos una destrucción que a la vez se entienda como una salida del círculo vicioso de la reproducción infinita de este *estado de cosas*.

Las hipótesis de lucha que presentamos a continuación quieren mostrar una forma de ser de la realidad, del modo que opera la maquinaria de un sistema que se perpetúa en nuestras propias acciones y decisiones (la mayor parte de las veces sin que seamos conscientes del aporte que hacemos a su reproducción). Este texto quiere ser un espejo, indicando parte de nuestro comportamiento que no podemos o no queremos ver, que no queremos confesar. Alimentamos diariamente a la bestia que nos mantiene cautivos para luego devorarnos[2].

Trataremos, entonces, de sintetizar y describir los mecanismos que, al menos en el terreno del arte, permiten que el sistema se mantenga estable y, aparentemente, indestructible. Pero, al mismo tiempo, haremos un intento por recuperar ciertos aspectos claves de nuestra vida: el trabajo, que todavía sigue siendo esclavo; y el arte, que pudiendo ser una actividad trasgresora y gratificante, se ha convertido en otro tipo de mercancía y otra fuente de enajenación.

No entendemos el arte como una actividad simplemente estética, encaminada a honrar un concepto abstracto de belleza, ni basada en definiciones esencialistas, trascendentales u ontológicas. Es posible que la práctica artística esté fuertemente vinculada con el placer y la gratificación, pero no por su deuda con la belleza, sino por constituir una experiencia social particular, de especial libertad y emotividad, como un momento de creatividad, de expresión y comunión, de ingenio, de despliegue de la fantasía, y cierto goce estético de carácter profano. Aspectos todos que se podrían entender como lo subversivo del arte pero, sólo en la medida en que se resistan a la domesticación.

---

[2] Crítica: ¿Es éste un comportamiento diabólico? ¿Esa bestia es un demonio? Visto así, parece como si el acto crítico fuese un acto moral de purificación.

En el contexto de la sociedad actual (definida como capitalismo avanzado, post-fordista, post-industrial, etc.), tanto los aspectos estético-subjetivos, como los modos de producción y circulación del arte, están sometidos a las reglas y estructuras de poder del "campo del arte". Entendido éste como un plexo de relaciones sociales que determinan y gobiernan las prácticas, los discursos y los productos de esta faceta de la existencia humana. La estética por sí misma no es emancipadora, por el contrario, es la reafirmación de la autonomía del arte respecto de lo social. No existe ni puede existir una estética emancipadora, pues el primer paso hacia un concepto semejante sería emanciparse de su autorreferencia, es decir, emanciparse de sí misma, lo que equivale a destruirse o abandonarse. La politización efectiva del arte, entonces, consiste en la destrucción (que para nosotros es lo mismo que el vaciamiento o abandono) del campo del arte.

Quienes aún postulan a la "realización de la belleza", entenderán seguramente por *politización del arte* su retorno al programa clásico de la captura de lo sublime: «El horizonte de lo bello tiene su base material en la experiencia subjetiva del placer. Ni el agrado, ni el desagrado que trata de invocar, pueden alcanzar la densidad subjetiva que requiere una experiencia para que la llamemos estética. Se trata del placer, invocado directamente en su ausencia dolorosa, invocado en su presencia fugaz, o en su promesa de que otro mundo es posible. Se trata de la belleza. Eso es, en buenas cuentas lo que el poder no puede darnos, una vida bella».

Aquí hay dos supuestos muy complicados de sostener, uno es que hay algo que se puede denominar belleza, como concepto universal; y en seguida otro, que traduce (o identifica), sin más, la noción abstracta de belleza como placer. Sin embargo, eso no salva a la idea de belleza, más bien reafirma su inutilidad, pues si es redefinida como placer, entonces es absolutamente prescindible su existencia, no agrega nada. El concepto material de placer,

en cambio, sí es reivindicable, necesario y subversivo. Hay placer en la creación y en la experiencia estética, de hecho se puede rastrear (como lo hacen Bataille y Marcuse) el origen libidinal común del trabajo y del arte. Pero entonces, de lo que se trata es de recuperar la experiencia erótica del trabajo y del arte para la vida, lo que es lo mismo que su politización.

Un segundo aspecto a cuestionar es la idea de que el poder "deba darnos algo". De hecho, la política del arte gobernada por la idea de belleza no cuestiona a las instituciones del arte, ni sus prácticas productivas, ni al modo en que el arte circula, apenas se interesa por el tema de las formas, cuando de lo que se trata es de apuntar justamente al modo en que el campo del arte regula y define la actividad artística, convirtiéndola en agrado, sucedáneo del placer, ámbito de la reificación del ego, reducto de secuestro de una actividad que debería ser vital para beneficio de una élite. Politizar el arte es, entonces, descomponer esas prácticas institucionalizadas, que se han naturalizado y normalizado por el campo del arte.

El tema central de este texto es, por lo tanto, ¿cómo la producción del arte se inserta dentro de las relaciones sociales de un modo de producción determinado? Walter Benjamin[3], en su ensayo *El autor como productor*, se acercó bastante a este asunto, pero no llegó a la conclusión más crítica. Dice: las relaciones

[3] Varias de las reflexiones que haremos en este escrito giran en torno de algunas de las tesis que Walter Benjamin, escritor alemán, miembro de la Escuela de Frankfurt (o Escuela Crítica), expuso respecto del arte, su historia y su significado. Sin embargo, y esto se aplicará como criterio político a la mayoría de las citas de aquí en adelante, nos permitiremos suprimir las comillas, e integrar las reflexiones de los escritores citados al presente texto como forma de apropiación y rescate de tales ideas. De todos modos, indicaremos la procedencia de ciertos argumentos a pie de página, pues consideramos que las ideas, si bien no tienen propiedad, sí tienen historia y es bueno tener noción de cuál es el recorrido que han debido transitar para llegar hasta nosotros. Excluimos, entonces, exprofeso las comillas para evitar el argumento de autoridad (*ad-hominem*), poniendo énfasis en la idea misma y no en su "autor".

sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la actitud que ella mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época. Lo que para Benjamin significa, inmediatamente, preguntarse por la técnica de las obras, pues la mera revolución de la técnica asegura el papel revolucionario de la obra[4]. Superando la estéril pregunta acerca de la relación entre forma y contenido (en la que se empantana la crítica simple y de corto alcance).

Este importante paso que da Benjamin es mucho más interesante y profundo que aquella pregunta sobre el alcance político de la belleza, pero tampoco es la forma más integral de evaluar la politización del arte (que es lo que nos convoca en este ensayo). Evidentemente estos pasos pueden ser inclusivos, no son excluyentes. Hay un artista que informa y otro que opera. Hay uno que retrata la realidad y con ello crea conciencia en su público del estado de las cosas, y hay otro que sólo divierte, o despliega su ingenio creativo, mientras hay otro que simplemente se atiene a reproducir el patrón ya probado de la fórmula exitosa del arte para las masas, pero incorporando técnicas nuevas.

Hemos identificado, entonces, preguntas por el contenido de una obra, por la forma y por la técnica que le da origen, pero creemos que la crítica debe ir mucho más allá: se trata, también,

---

[4] Hay que tomar en consideración, para mayor comprensión de esta peculiar forma de materialismo, que Benjamin escribe este ensayo en 1934, bajo la influencia poderosa de la experiencia del papel de los artistas y escritores en el proceso de la Revolución Soviética. Eso le impide separar claramente los contextos, pues, ya para esa época, la revolución de las técnicas del arte no asegura su politización, tal vez sí su carácter trasgresor dentro del propio campo del arte, haciéndolo "progresar", pero no su subversión desde un afuera. Sin embargo, insistimos, Benjamin se acerca mucho a las preguntas claves que nos abrirían la puerta a una crítica materialista más profunda del campo del arte, que debe hacerse desde la identificación del papel que juega el arte en el contexto global del modo de producción capitalista, o *Sociedad del Espectáculo.*

de preguntarnos ¿cómo es producida la obra? (su contexto de producción y las relaciones de producción que le dan origen), y ¿cuál es su modo de circulación? (dónde y cómo circula la obra). Existen muchos artistas, literatos e intelectuales bien intencionados, que hacen gala de su sensibilidad social, de su compromiso en la lucha contra las máquinas de poder, suponiendo que por el solo hecho de denunciar en su trabajo la miseria, la opresión, la represión, la explotación y el sufrimiento, su labor política ya está hecha. Pero venden su obra a una disquera, o publican en las editoriales del monopolio, e incluso aparecen en la televisión oficial. ¿Por qué puede ocurrir eso? Porque estos artistas entienden la resistencia del arte sólo como denuncia, como una postura ideológica que no se traduce en actos, no ven su obra inserta en el sistema de producción que denuncian y que para minarlo es necesario, en primer lugar, restarse de él. No se entienden como insumos de un modo de producción (o no les conviene entenderlo, pues de ello reditúan, porque la crítica también vende, y vende bien). La tendencia política de su obra (su discurso), por más revolucionaria que pueda parecer –en lo puramente formal o en el contenido–, cumplirá una función contrarrevolucionaria si no toma en consideración todos los aspectos que definen a una obra, todo lo que desde su origen le otorga un sentido y un contenido.

Está más que probada la inutilidad de la fórmula de Brecht, que suponía que se podía abastecer el aparato de producción transformándolo al mismo tiempo. Eso no es posible. Nada se puede decir sobre un escenario auspiciado por una empresa o por el Estado que no se convierta inmediatamente en alimento de esas mismas máquinas. La pregunta que deberíamos hacernos es: ¿de qué manera la obra puede abandonar, y destruir con su abandono, el campo del arte[5]?

[5] Crítica 1: Es cierto que alguien podría preguntarse "¿pero, por qué el arte debería ser subversivo?" o "se presenta la idea de subversión como un deber ser del arte, al

Este texto quiere asolar ese campo de batalla, no para disputar el *capital* de que éste dispone, sino para socavar sus cimientos y propiciar su destrucción. Queremos poner en cuestión elementos clásicos del campo del arte, como lo es la propia noción de "artista". En ese sentido este texto es un atentado, porque quiere minar las bases donde se asientan estos conceptos, que tienen tantos años como la modernidad. Es un acto destructivo, sí, pero no al modo del moderno, que destruye para edificar el progreso, sino todo lo contrario, para liberar las fuerzas sojuzgadas, para completar al ser, para reconciliarlo con su exterioridad arrebatada y con el mundo de las obras. La mencionada propuesta de salida es, por supuesto, una actitud política, pero no en el sentido estrecho, sino en el sentido más amplio de la política, porque compromete todos los ámbitos de nuestra vida. Comporta riesgo, involucramiento y consecuencia. No hay nada asegurado en una propuesta política, es algo por hacer, es un hacer, que como cualquier empeño de la voluntad puede derivar en algo totalmente diferente, e incluso en lo exactamente opuesto a lo que se espera, pero eso no constituye razón suficiente para no empeñarnos en ello, ya que lo realmente importante no es el resultado, sino el proceso de lucha, en el que nos recuperamos para nosotros mismos; lo que importa es el camino, el proceso en el que construimos y nos construimos. No hay un lugar donde llegar, sino un campo de batalla en el que, en lucha y resistencia, podemos autoproducirnos.

El escéptico, paradójicamente, siempre cree en algo, pues compara la realidad con un parámetro abstracto frente al cual,

---

que debe supeditarse, tal como se ha supeditado, arbitrariamente a la categoría de belleza". Suponemos que este asunto tendrá su respuesta en el transcurso del texto. Crítica 2: Quizás no es que el arte deba ser subversivo, sino que debe ser íntimamente (internamente) libre y autónomo, como en una ética del cuidado de la naturaleza y del ser humano. El concepto problemático sería el del "deber", que podríamos darle cabida considerando la necesidad de ciertas cosas, como comer, dormir o respetar los ciclos naturales, remontándonos así a los orígenes libidinales del arte y del trabajo.

obviamente, la realidad no hace honores. De lo contrario no podría ser escéptico. Es escéptico de los otros, del resultado, teme decepcionarse, teme que la idea que despliega de manera abstracta no se corresponda con los hechos. Él es el idealista, pero un idealista que prefiere la realidad tal cual es en vez de arriesgarse. Él es el conservador, que prefiere la comodidad de su condición de escéptico (que reditúa individualmente, alimentando las represas de su ego) al aluvión desbordado del acto libertario, que nos pone en riesgo, reafirmando que decir es hacer, que la teoría debe estar escrita en forma práctica, y que los actos de habla producen efectos de realidad.

El contexto global

La sociedad de masas y la dominación burocrática

A principios del siglo XX, a pensadores como el ya mencionado Benjamin, parece inquietarles la "cultura de masas"; el cine, que es el fiel representante de ese proceso, es un arte donde no está reflejado el sujeto individual burgués, sino un nuevo tipo de sujeto, determinado por la creciente especialización y división social del trabajo, por la producción en serie y la reciente influencia de una técnica que posibilita el surgimiento de los medios de comunicación masivos, con su consecuente efecto sobre la política. Los contemporáneos occidentales de las primeras décadas del siglo pasado asisten a la decadencia de la cultura burguesa, algunos con plena conciencia de ello, pero también albergando cierto temor por sus consecuencias y por el mundo que esta muerte empieza a dar a luz. Es evidente la correspondencia entre el cine, como fenómeno cultural, y los cambios estructurales que el mundo estaba viviendo. Se generaliza, en el polo "desarrollado" del mundo, la inquietante sensación de que una tendencia que acompañó a los países industrializados desde el siglo anterior se estaba imponiendo de manera definitiva, a saber, la homogeneización social, la sociedad de masas y su inseparable compañera, la dominación burocrática.

El fondo social originario de las historias detectivescas (desde mediados del siglo XIX) es la difuminación de las huellas del criminal en la multitud de la gran ciudad: el naciente género de la novela policial es el reflejo de la tensión constante entre la creciente desindividuación y la persistencia del principio de individualidad propio de la burguesía.

En el siglo XIX se empiezan a percibir señales de algo que va a perturbar completamente la fisonomía del mundo burgués, que lo revoluciona desde dentro. La numeración de las casas se suma a una serie de formas de control que se ponen en práctica desde fines de la Revolución Francesa, y que se multiplican con la administración napoleónica. Medidas técnicas que tuvieron que acudir en apoyo del proceso administrativo de control. Para la identificación individual se implementa la firma personal, que luego es completada con el invento de la fotografía y el carnet de identidad, lo que abre el campo de la criminalística. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente las huellas de un hombre. Las historias detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito de lo hombre/mujer. Desde entonces son innumerables los esfuerzos por fijarle cósicamente en obras, palabras, números y huellas.

El interés que tiene entonces el género policial o detectivesco es que expresa como en una radiografía esta tensión; por un lado describe la multitud, es su morfología, pues transita por los lugares y emplazamientos de este nuevo sujeto que tiende hacia la homogeneización, y por otro lado, en la figura del detective, encuentra una reivindicación del individuo, de hecho todos sus esfuerzos están destinados a reconstruir las pistas que lo llevarán a través de ese marasmo indeterminado que es la masa, hasta un hombre particular: el criminal. Que, además, en tanto criminal, se opone a lo social, se aleja y rompe con lo que en sí mismo hay de social según la teoría clásica, a saber: la norma.

Las historias de detectives aparecen en la misma época en que se institucionalizan las disciplinas sociales como ciencias, se establecen el método y los procedimientos de investigación. Y esto ocurre independientemente de la crítica demoledora que desde la filosofía se ha hecho al empirismo. La revolución industrial

devuelve la confianza al inductivismo que esgrime mañosamente como prueba lógica de verdad la efectividad productiva. El personaje del detective es comparable con el investigador en ciencias sociales, que tiene que reconstruir una verdad objetiva a partir de leyes, que actúan en el ser humano como naturaleza. Sherlock Holmes, el personaje de Conan Doyle, es uno de los exponentes más característicos de esta tendencia en la literatura, es ejemplar por su frío raciocinio, que hace pensar en la exigencia de la "neutralidad valorativa" de los padres de la sociología.

Por un lado, y cómo antítesis del fenómeno descrito anteriormente, tenemos un esfuerzo de la cultura burguesa por extremar la individuación y fomentar la originalidad, elementos constituyentes de la doctrina liberal, mientras por otro hay una fuerte tendencia de las sociedades reguladas hacia la homogeneización y la masificación.

John Stuart Mill reconoce que en las sociedades europeas la opresión política y la tiranía de la opinión pública, la fuerza de la costumbre, inhiben la originalidad e imponen una moral que es la moral de la clase dominante (la mayoría). La libertad se ve amenazada por una serie de fenómenos sociales que Mill describe como factores que aceleran la asimilación: «Toda extensión de la educación la fomenta, porque la educación pone al pueblo bajo influencias comunes (...) Las mejoras en los medios de comunicación la favorecen, poniendo a los habitantes de lugares distanciados en contacto personal (...) El aumento del comercio y las manufacturas la promueven (...) Una influencia más poderosa que todas éstas para producir una general semejanza en toda la humanidad es el establecimiento, en éste y en otros países libres, de la ascendencia de la opinión pública sobre el Estado». Luego Mill nos advierte, en una anticipación orwelliana, que: «Si los derechos de la individualidad han de ser afirmados siempre, ahora es tiempo de hacerlo, cuando falta todavía mucho para completar

la forzada asimilación (...) Si la resistencia espera a que la vida esté casi reducida a un tipo uniforme, toda desviación de este tipo será considerada impía, inmoral, hasta monstruosa y contraria a la naturaleza. La humanidad se hace rápidamente incapaz de concebir la diversidad cuando durante algún tiempo ha perdido la costumbre de verla».

Es interesante constatar cómo la amenaza de la masificación proviene de la propia lógica del capitalismo, en cuyo seno amamanta una clase burocrática que administra la diversidad y pone los contenidos de la libertad.

Frente a este tema Baudelaire está en una postura intermedia, pues es consciente de la amenaza que representan las masas para el creador original, pero a la vez le atrae, es el lugar donde se siente a gusto y donde se alimenta. Baudelaire amaba la soledad, pero la quería en la multitud. Obsérvese la siguiente imagen de tal paradoja: los seres individuales que forman la multitud no tienen relación unos con otros, cada uno vela por sus intereses egoístas sin preocuparse por los demás, la masa en este sentido no es una unidad, aunque si nos ponemos a explorar en sus anhelos e ilusiones descubriremos que éstos no son tan diferentes en uno u otro. De esto, y al mismo tiempo, también habla Poe en su obra (que como dijera Cortázar, parece ser el "otro yo" de Baudelaire) del aislamiento sin esperanzas de los hombres en sus intereses privados.

En la multitud, lo hombre/mujer indeterminado o anónimo se convierte en una mercancía, se cosifica, pues no existe una relación sino corporal entre uno y otro individuo; a esta fascinación de los cuerpos se deja arrastrar "el paseante" (una especie de intelectual *voyeurista* de la multitud). Esta es la ironía de Marx acerca de la fetichización de las mercancías y la cosificación de lo hombre/mujer en el mercado. La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además, es el narcótico más reciente

para el abandonado. El *flaneur* (el paseante) es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías.

La mercancía es el verdadero sujeto de la gran ciudad, donde una multitud embriagada por aquel estupefaciente ve cómo su encanto se acrecienta enfrente suyo, situación que en el fondo consiste en la prostitución del alma de la mercancía. El mercado se constituye, a través de este mecanismo, en uno de los tantos instrumentos que el poder ejerce sobre las masas (aunque probablemente el más efectivo). En el mercado, el trabajador se ofrece a sí mismo como bien de cambio, pero mientras más se proletariza menos estará en el caso de sentirse mercancía. La clase a la que pertenece Baudelaire está recién al comienzo de la bajada de esa escala descendente, al fondo de la cual se encontraría con la naturaleza mercantil de su fuerza de trabajo (como artista, que es un tipo especial de trabajador). Mientras eso no ocurría tenía tiempo aún para buscar el goce, para "pasar el rato", o presentar un *sensorium* que le sacase encantos a lo deteriorado y lo podrido. Se puede encontrar en Baudelaire un buen representante de quien posee ese sensorium. El que goza de este modo, deja que influya en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarla, en la ebriedad, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como todavía son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los embriagados: de manera extática.

Se puede contraponer a Baudelaire un espíritu que no sólo se siente a gusto en la multitud, sino que sabe nutrirse de ella y presentarse ante ella, no ya como un ser anónimo, o como uno más, sino como quien la gobierna, pues la conoce de manera íntima, este es Víctor Hugo. En Hugo la multitud penetra en la poesía como objeto de contemplación. El océano que bate las rocas es su modelo y el pensador, que cavila acerca de ese espectáculo eterno, es el verdadero explorador de la multitud, en la cual se pierde

como en un estrépito marino. Hugo intuye que en la multitud aparece lo que está bajo lo hombre/mujer en contacto con lo que sobre ello impera, o, de otro modo, en Hugo la multitud aparece como una criatura híbrida que fuerzas deformes, sobrehumanas, gestan para aquellas otras que están bajo lo hombre/mujer. Con esto está haciendo una referencia a los estados totalitarios, o más bien al régimen de dominación de la burocracia técnica, que desde sus puestos de control, de la gestión económica y política, administra el deseo y la vida del hombre indeterminado.

Aquellos seres humanos reunidos bajo el concepto de masa parecen libres de determinación de clase, en la ciudad se presentan como aglomeraciones concretas; pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el (super)mercado en torno a la cosa común. Esto es lo que constituye su monstruosidad, la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados. Pero, como ya sabemos de sobra, los intereses privados también pueden ser manipulados y homogeneizados (con la ciencia de la propaganda y la persuasión), de manera que tal reunión no llegue a ser puramente azarosa. Hay quienes racionalizan el azar de la economía mercantil (ese azar que los junta) como "destino", en el que la "raza" se encuentra a sí misma.

Hugo se distingue de Baudelaire pues no fue ningún *flaneur*; para él la multitud era, en sentido práctico, la multitud de sus clientes, un dato estadístico que lo reafirmaba en las ventas, como escritor de éxito. A la inversa, para la multitud, Baudelaire no existía.

Laicismo, progreso y democracia eran el estandarte de la existencia de la masa que ponía en sombra el umbral que separa a cada uno de la multitud. Baudelaire protegía ese umbral; esto le distinguía de Víctor Hugo. Pero se asemejaba a él al no penetrar el aura social que se asienta en la multitud. Ponía enfrente de ella

una imagen tan poco crítica como la concepción de Hugo. Esa imagen es el héroe. En el mismo momento en que Víctor Hugo celebra la masa como héroe del *epos* moderno, Baudelaire escruta para el héroe un lugar de huida en la masa de la gran ciudad. Hugo, como ciudadano, se pone en el lugar de la multitud; Baudelaire se separa de ella en cuanto héroe.

Podemos decir, entonces, que el héroe es el verdadero sujeto de la modernidad, pero no debemos olvidar que una condición esencial para que pueda haber actividad heroica es la existencia de masas sobre las cuales destacar y erigirse como ejemplo, como patrón de conducta que ejerce en ellas una influencia pedagógica. Por eso ambos extremos son necesarios, tanto el que representa Hugo, que ofrece a la conciencia del sentido común un lugar protagónico en la historia, como el que reclama para sí Baudelaire, el de la distancia contemplativa.

Hay algo que ninguna de las dos actitudes puede asumir: penetrar el aura social que se asienta en la multitud, y poner frente a ella una imagen crítica. Este "aura social" es de un carácter radicalmente diferente del aura de la obra burguesa, que sí parece proceder de la acción del héroe moderno, es decir, del individuo burgués considerado como sujeto, pero llevado a la calidad de super-hombre, en su contraste con la masa homogénea. Un individuo que se representa a sí mismo en sus "trabajos" y que trata de imprimir sus huellas propias y "originales" en la obra de arte. La burguesía ha separado a la obra de arte de su carácter *cultual*[6] y del mundo vital que le da sentido, elevándola a una esfera independiente de afirmación del *ego*.

---

[6] Lo "cultual" hace referencia al "culto", pues antes del concepto burgués de arte, las obras estaban por lo general orientadas al culto de lo sagrado, dentro de un contexto religioso en el cual el "artista-creador" no era relevante, lo que importaba era el mensaje que la obra transmitía o su lugar dentro del culto.

Sujetos colectivos

La aparición de sujetos colectivos obliga a replantear el problema del aura y a dotar a esta categoría de un nuevo contenido. El cine es por antonomasia un arte sobre el que nadie puede reclamar autoría, es una producción, por su carácter de industria, obligatoriamente colectiva, en que participan numerosos integrantes de un equipo que se identifica luego con el nombre de un director, o de un estudio determinado. Pero una película, como resultado estético, no puede ser atribuida ni siquiera al director más original, pues tras él han desarrollado su labor específica todas aquellas personas cuyos nombres aparecen en una lista interminable una vez acabada la proyección del film. Nombres que pocas veces nos detenemos a leer y de los que, si lo hacemos, no guardamos más que un recuerdo vago. Más bien nos queda la impresión de que un ser abstracto, multitudinario, con muchas manos, que no podemos identificar con nadie en particular, nos habló desde su paradójico anonimato de múltiples nombres (que autoritariamente se ven reducidos a uno solo).

El cine es un arte depositario de un aura social, es decir, de una esencia colectiva, de una intersubjetividad que se está exteriorizando (o expresando) tanto en el formato (que refiere a ella), como en la manera de ser producido, en el lenguaje que utiliza, en la forma que es exhibido, y en la técnica que lo hace posible. Para el cine no puede haber original, ni existe lo auténtico, tanto en un sentido lógico como en un sentido histórico.

En primer lugar el cine se puede entender como un espejo de lo social pues en él están reproducidas las contradicciones y las estructuras sociales. El aura ahí se convierte en el reflejo de una época, en la evidencia de sus modos de vida. La totalidad social, plegada y desplegada, escindida y recompuesta como espectáculo, se pone a sí misma en su obra. Por eso no puede haber original

en un sentido lógico, pues todo reflejo es inaprehensible, es una mera ilusión, y qué mejor ilusión que el movimiento provocado por una sucesión de imágenes quietas (los fotogramas). El cine es la mirada y lo mirado, no es un cuadro que actúa como soporte de algo que se muestra, por eso es un espejo, pues cuando el sujeto que se refleja se quita, nada hay para ver. En segundo lugar, no puede haber original en un sentido histórico, pues en el cine ha convergido el arte y la industria; podemos decir que vivimos la era del arte industrial o de la industria artística, la socialización en la producción ha alcanzado su máxima expresión y esto tiene su mimesis en un arte altamente especializado, con una alta división del trabajo y una burocracia administrativa que "coordina el azar". El original existe sólo para una conciencia que cree en la esencialidad de un ego que se expresa de manera única e irrepetible, que desaparece con la producción en serie y la impresión de imágenes en el celuloide. El autor en el cine es una ilusión.

Se podría resignificar el sentido de "lo cultual", encontrando en la proyección cinematográfica un rito que simula la práctica de un culto en que hay un sacrificio. Esta relación cultual es la del desdoblamiento del espectador frente a la pantalla, proceso que debe ocurrir en la intimidad de una sala oscura, pero en la multitud, una multitud que la misma oscuridad hace más anónima y homogénea, introduciéndonos en un espacio recursivo, de reflejos múltiples que debe culminar en la desindividuación. Lo que no es otra cosa que el sacrificio del ego individual en el reconocimiento de una esencia intersubjetiva, encarnada en el héroe, en la estrella, en el súper-hombre. Y es interesante, por lo mismo, estudiar las evoluciones del carácter que el héroe ha tenido en la época de la industria cultural.

El carácter del *star system* ha cambiado en los últimos años. Las nuevas generaciones de "estrellas" no tienen el marcado peso de su personalidad que tuvieron en los años 50, que iba más allá

de los roles o personajes que interpretaban esos actores de viejo cuño, que proyectaban una imagen que denotaba en varios casos rebelión, inconformismo o una postura ante la vida. Las estrellas actuales se caracterizan por una ausencia de personalidad, son dúctiles, anodinas, como una especie de confirmación tardía de la muerte del sujeto en la institución de la industria cultural. Esto se hace propicio al recurso de las citas, a la recurrencia sobre la misma historia del cine, y a propiciar la aparición de un sujeto débil, sin proyecto político.

Hoy, el control tecno-burocrático sobre nuestras vidas, combina eficientemente la producción de una cultura de masas (industria cultural), alimentada especialmente por el cine y la televisión, con la perpetuación de élites artísticas, que fomentan y participan activamente en la separación entre arte y vida, sintetizada en la lógica del espectáculo.

Primera hipótesis de lucha

El dominio tecno-burocrático combina la cultura de masas (entendida como industria cultural y cultura del espectáculo) con la existencia de una élite artística que perpetúa la distancia entre arte y vida cotidiana.

La industria cultural[7]

Hoy el cine, la radio, la televisión, el internet, constituyen un sistema global de medios que producen y potencian la homogeneización a nivel mundial. El progreso técnico ha posibilitado un estado de poder total del capital, a condición de la existencia de masas de productores y consumidores. La cultura de masas es idéntica a sí misma en todas partes, se ha institucionali-

[7] Se puede encontrar la referencia de lo que sigue a continuación en *Dialéctica del iluminismo,* de Max Horkheimer y Theodor Adorno.

zado como industria a partir de las técnicas de reproducción y la estandarización de las necesidades. El dominio de la racionalidad técnica supone la producción en serie. Ya no se puede jugar en todo momento y lugar el papel de sujeto individual. Los medios de comunicación de masas son unilaterales (sólo un medio de emisión de mensajes frente a millones de telespectadores anónimos y pasivos), y articulan un público que se convierte en rehén del medio, una conciencia cautiva, a partir de la inducción en el espectador de cierta forma de agrado (el remedo miserable del placer) con fórmulas estándar, probadas, en la producción de obras para las masas.

El capital ha monopolizado y hegemonizado la industria cultural, los medios de comunicación, la vida privada y la vida pública. Las diferencias en el público son acuñadas y programadas: para todos los segmentos sociales y etarios hay un producto, no importa el contenido. La industria trabaja con materiales estadísticos, creando la ilusión de la diferencia en el mercado, ilusión de competencia entre marcas, ilusión de la posibilidad de la originalidad (ya programada), para mantener la ilusión de la libre elección. Azar y planificación se vuelven idénticos, ya que el azar es planificado. Así como es planificada la solidaridad, la caridad, la culpa, la efeméride.

La televisión sobrevuela permanentemente la superficie social, creando la ilusión de un mundo sin profundidad. Durante el tiempo libre el trabajador debe subsumirse en el consumo de imágenes y mercancías. En la sociedad gobernada por la tecnoburocracia está todo programado. Los patrones culturales están estudiados, sus efectos calculados, los gustos educados. El efecto, lo efectista, sustituye a la obra en sí, que se compone de partes sin oposición ni relación. Lo que produce, una vez más, una sensación de totalidad simple, que se impone, sin margen para la imaginación, la reflexión o la crítica. El medio prohíbe

la actividad pensante del espectador. La industria cultural fija su sintaxis y vocabulario, lo socializa, lo transforma, crea sujetos y luego los sacrifica. Es, en palabras de Nietzsche, una forma de barbarie estilizada. La industria construye un estilo dominante, que luego hace pasar por universal, natural, necesario y absoluto. A eso se le puede llamar ideología, con todo lo que eso significa.

La cultura de masas constituye identidad, e incluso comunidad, en la imitación (se desarrolla un concepto de cultura como unificador de lo permitido dentro de la industria). La originalidad y la rebeldía se integran, para luego ser vendidas como bienes culturales. El que no se adapta es excluido y empobrecido. Las masas han desarrollado un conformismo, educado, que se contenta con la eterna repetición. Impera el "principio de siempre lo mismo". Aunque se invierten muchos recursos en hacer que parezca algo nuevo, con nuevos efectos y apariencias más dinámicas, pero conservando la misma estructura. Esta podría ser la diferencia entre un "arte ligero" y un "arte serio", reminiscencia de lo clásico, muy lejano de las masas. Hay un exacerbado interés del público en la técnica, en los nuevos aparatos reproductores, pero no en los contenidos, buscan la repetición eterna de lo mismo, en distintos formatos y con nuevos efectos.

La industria cultural es la industria de la diversión (y la diversión es el complemento de la lógica del trabajo). La base de tal industria es la necesidad, creada en el público por ella misma. Es un espacio de alienación total, un narcótico, en el que no se necesita ningún pensamiento propio, está diseñada para evitar cualquier esfuerzo intelectual, cualquier idea de totalidad compleja. Se afirma en la fragmentación y el absurdo, el maltrato naturalizado. La industria no se preocupa por hacer más humana la vida del ser humano, por el contrario, promete algo que no cumple. El deseo nunca es satisfecho, pues estructuralmente está impedida la posibilidad de la satisfacción real. Si la sublimación estética

(del arte clásico) representaba la plenitud mediante su negación, la industria cultural no sublima, sino que reprime. Es la permanente renuncia a la felicidad, reemplazada por la risa absurda, de nuestra propia desgracia encarnada en el otro. La cultura de masas se produce y se refuerza al ofrecer algo y negarlo al mismo tiempo, convirtiendo al espectador en un eterno y voraz consumidor que espera inútilmente gratificación, transformándose en un objeto más de la industria. La industria cultural ofrece como paraíso la misma vida cotidiana de la que se quería escapar. Es, a su vez, una forma de educación en los valores del capital, en su lógica utilitarista.

En un sentido duro, divertirse significa estar de acuerdo, de acuerdo con que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso ahí donde se muestra explícitamente. La liberación que promete la cultura de masas es liberación del pensamiento, una forma de amnesia social. La perfecta semejanza es la absoluta diferencia. La identidad de la especie prohíbe la identidad de los casos individuales. La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico, pero eso no se experimenta en la vida, sino en el espectáculo de la vida. ¿Cómo se explica si no, que toda esa carga emotiva que un filme despierta en el espectador, traducida en hondos sentimientos de solidaridad, compasión, amor, comprensión y empatía por un otro, se desvanezca inmediatamente apenas éste traspone el umbral del cinematógrafo?

Quien duda ante la potencia de la monotonía y de la naturalización del discurso mediático es tomado por loco. La burla y la manipulación de los viejos valores burgueses pueden ser utilizados sin peligro por la industria, pues la nueva ideología tiene al mundo y sus contenidos como objeto. Cualquier cosa puede ser dicha en el marco de su puesta en escena. Hasta la crítica más ácida se vuelve inofensiva dentro del marco de sus reglas, convirtiéndose en alimento para el espectáculo y la ironía (una

vez más, habría que concluir que la lucha no es meramente en el plano ideológico, o discursivo, sino en el del modo de producción y circulación de los bienes).

Estar al margen es el delito más grande. La cultura industrializada enseña e inculca el modo de tolerar esta vida despiadada. En la debilidad de cada uno reconoce la sociedad su propia fortaleza y le cede una parte de ella. Su falta de resistencia califica al espectador como miembro de confianza. La cultura del espectáculo produce una falsa identidad de sociedad y sujeto, de hecho la propia individualidad del sujeto es una ilusión, ya que es el resultado de las estructuras de poder, para que por él el poder circule. En ese aspecto, la televisión parece hecha a medida para el fascismo, pues en su monólogo puede justificarlo todo, hasta las aberraciones más evidentes. En la sociedad fascista en la que vivimos, el papel de la televisión es determinante, refuerza notoriamente el empobrecimiento cultural, la estupidización, la apatía, el aburrimiento, un hastío pasivo, ávido de consumir más hastío.

Los *mass media*, obviamente están financiados por los monopolios, que subsidian a los medios de comunicación ideológicos a través de la publicidad (la que realmente no es necesaria para vender un producto, sino para posesionarse en el medio y mantener el propio medio, que es garante del *status quo*). La publicidad se convierte en el arte por excelencia, el arte por el arte. Tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra. El montaje y las técnicas de manipulación de los hombres se han perfeccionado a un punto en que ya es posible la producción de realidad a través del lenguaje. Para ser precisos, la realidad siempre se ha construido en el lenguaje, sin embargo, la conciencia de esa potencia por parte de una clase determinada, sumada a la propiedad monopólica sobre los medios de comunicación, le ha permitido a esa clase producir realidad a voluntad. Este es un fenómeno reciente, vinculado

al poder tecno-burocrático y a los medios de comunicación de masas. Evidentemente es algo que se incuba en el pensamiento político clásico de la modernidad, ya Maquiavelo le recomendaba al príncipe mentir si era necesario, para conquistar o mantener el poder. Sin embargo, la dimensión de la mentira en el estado actual de cosas es tan abrumadora que deja de ser mentira, para convertirse en verdad. Esa capacidad productora de realidad no está en el lenguaje mismo, está en una estructura de poder que posibilita la ejecución del montaje sin contrapesos. Esa autoconciencia de la clase que gobierna el azar, que produce realidad, es hoy lo más horroroso, pues es la autoconciencia del género secuestrada por una minoría. Así, la industria cultural ha colonizado todos los aspectos de la vida: moldea actitudes, dirige gestos, articula lenguajes, con miras a una realización futura que nunca llega, salvo en la telenovela.

Segunda hipótesis de lucha

El capital ha monopolizado y hegemonizado la industria cultural, los medios de comunicación, la vida privada y la vida pública, poniéndolos a disposición de un fascismo solapado e invisible que se ha naturalizado.

Origen del espectáculo

El momento histórico en que la experiencia artística (entendida no como un "campo" o práctica particular aislada del conjunto de actividades humanas, sino como representación simbólica ritual) salta del orden de la expresión mítica contenida en el rito trágico, experimentada extática o dionisiacamente por el conjunto de la comunidad, para ponerse como obra de arte frente al sujeto, constituiría, para Nietzsche, el origen del espectáculo burgués. Es el momento en que el arte, entendido como trabajo

con los símbolos (es decir, como interpretación), es puesto fuera de la actividad vital de cada hombre para constituirse en el modo de representación de una casta o grupo privilegiado frente al cual la multitud (que es en lo que se ha convertido el viejo coro trágico) pasa a asumir una posición meramente contemplativa.

Este momento clave de la historia occidental, que Nietzsche documenta y discute en el *Nacimiento de la tragedia* (texto clave para poner en perspectiva y en profundidad el nacimiento de la sociedad del espectáculo), se caracteriza por la aparición de un modo normativo de interpretación de la representación artística (la danza, la música, el drama e incluso de la plástica ligada a las imágenes apolíneas), afectada al mismo tiempo a nivel comprensivo como a nivel expresivo. Se trata de una escisión definitiva en la experiencia artística, a partir de la introducción de la figura del espectador y del concepto de espectáculo que tiene como consecuencia necesaria la supresión de la representación extática, para la cual lo representado no constituye una referencia de algo externo y lejano, sino el horizonte con el que debe aspirar a confundirse toda representación.

Nietzsche sostiene que la tragedia griega, originada en los antiguos ditirambos, se encuentra ligada a un tipo de representación marcada por los elementos extáticos de la música, la ebriedad dionisiaca y la pérdida del principio de individuación (al interior de lo general humano y lo universal natural), lugar donde los participantes pueden llegar a confundirse y ser confundidos con los propios signos de la representación, en lo que Nietzsche llamará la "transformación mágica".

Un elemento esencial de la representación trágica es el coro y su participación en el drama clásico, pues nos da luces acerca del tipo de interpretación que existió en torno de la representación que caracterizó a la obra de la antigüedad: la tragedia surgió del

coro trágico, que en su origen era únicamente coro y nada más que coro.

El coro del que nos habla Nietzsche –el coro ditirámbico– no puede ser ubicable en la posición del actor (como tampoco del personaje), ni en la del espectador, es decir, no es representación de nada distinto de sí mismo. Tampoco es un testigo ajeno, un mero receptor de lo representado. Juega en un dominio de interpretación completamente diferente al del espectador. Aristóteles lo entendía como la representación del pueblo en la obra, pero Nietzsche niega esta posibilidad diciendo, con toda razón, que una representación del pueblo no la conocen *in prax*i –en la práctica– las constituciones políticas antiguas, y, como puede esperarse, tampoco la han "presentido" siquiera en su tragedia. Motivo por el cual, mucho más significativa es para Nietzsche la idea de Schlegel, que considera al coro como un compendio y extracto de la masa de los espectadores (una especie de "espectador ideal"). Es decir, quitando el adjetivo "ideal", se trata de algo así como un actor idéntico a sí mismo, cuya figura resulta indispensable para el desenvolvimiento de la representación, pues, el coro no reconoce actores representando personajes distintos de sí, sino que, por la fuerza de lo mimético, se produce en la representación un desplazamiento que le permite llegar a transformarse en lo representado.

Nosotros habíamos opinado siempre que el espectador genuino –dice Nietzsche, hablando de la experiencia al interior del espectáculo burgués–, tiene que permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica. Mientras que el coro trágico de los griegos está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro de las Oceánides cree ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena. Nosotros habíamos creído en

un público estético, y al espectador individual lo habíamos considerado tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera estética; y ahora la expresión de Schlegel nos ha insinuado que el espectador perfecto e ideal es el que deja que el mundo de la escena actúe sobre él, no de manera estética, sino de manera corpórea y empírica.

Hay teóricos como Vernant que sostienen que "la tragedia griega es una simulación". Sin embargo, el carácter mimético de la simulación trágica tiene como horizonte, paradójicamente, romper con las fronteras de esa simulación, buscando transformarse en aquello que es representado. Para este francés se trata más bien de una puesta en escena que opera como simulación científica o de laboratorio, cuyo propósito es "reproducir" la experiencia que ocurre en condiciones reales, en condiciones simuladas. Dice Vernant: «La tragedia monta una experiencia humana a partir de personajes famosos, pero los instala y los hace conducirse de tal manera que la catástrofe que se presenta soportada por un hombre, aparecerá en su totalidad como probable o necesaria. Es decir, el espectador que ve todo con piedad y terror adquiere la sensación de que todo cuanto sucede a ese individuo, habría podido sucederle a él». Pero, por el contrario, la representación trágica, y sobre todo el antiguo ditirambo, lo que menos buscaba era la referencia a algo distinto de la interpretación misma, que tiene lugar en la experiencia extática. No se dirige ni a la memoria ni al cálculo del futuro, sino que se consume plenamente, por así decirlo, en el propio acto de su representación. Por medio de la mímesis extática, cada participante intenta acabar con las distancias que lo separan de los signos de representación. Así, la dialéctica basada en el convencimiento trágico entre coro y personajes, bien podría ser descrita como una dialéctica extática del ser tomado en dos sentidos: el de ser poseído por un espíritu, un

dios, un demonio, un animal, etc.; y el de ser tomado por la representación misma.

Se entiende entonces, que la imagen de la tragedia que debemos imaginar no es la del drama como lo conocemos en la actualidad, sino, más bien, la del rito. El acto ritual, con todos sus elementos míticos y extáticos constituyentes; como espacio de articulación de lo que Nietzsche llama la verdad dionisiaca. Verdad que traspasa su sentido al mito –el de la comunión extática con la totalidad–, pero de un modo que sólo resulta posible si se entiende como una verdad que se practica, que no se dice, pues ésta no se alcanza por un obrar de invocación referencial de ningún tipo, sino sólo mediante la propia expresividad ritual. Para Nietzsche, una experiencia que hoy se asemeja a ese rito es la de la música, que se constituye para este autor nada menos que en un modelo de interpretación del mito. Nosotros podríamos agregar, como ejemplo de este tipo de arte, a la danza contemporánea, que nunca es representacional, y que remite, inmediatamente al "aquí y ahora" de la obra, al momento de encuentro entre los cuerpos de los bailarines con los del espectador en un mismo espacio, constituyendo un fenómeno indisociable, de pleno presente, que no remite a nada más que a sí mismo.

Si bien nos parece desmesurado el papel que alcanza la música en la teoría de Nietzsche sobre la tragedia, por otra parte es coherente con el hecho de que la música constituye una de aquellas experiencias simbólicas en las que la interpretación de sus signos no se dirige referencialmente a nada distinto de sí, por lo tanto, no juega simulación o falsedad simbólica alguna. Esta es la razón por la que el acto ritual funciona como fuego creador y vivificador del mito. La verdad dionisíaca –dice Nietzsche– se incauta del ámbito del mito, es la expresión simbólica de sus conocimientos. Esto sobrevive en el culto público de la tragedia, y en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siem-

pre bajo el antiguo velo mítico. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisíaca? La fuerza de la música, similar a la de Heracles. Fuerza que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, pues sabe interpretar el mito en un nuevo y profundo significado.

Esta forma de expresión e interpretación de la representación va a experimentar un cambio radical cuando, con Eurípides, el horizonte simbólico de la tragedia se desplaza de la metamorfosis mística y extática de sus participantes, hacia los elementos que dan inteligibilidad a una puesta en escena externa.

En la exaltación de los antiguos elementos dionisiacos, coro y héroes compartían un tiempo narrativo común, en cuya incertidumbre trágica caían simultáneamente durante la representación. Por el contrario, en el nuevo horizonte simbólico, protagonistas y coro se disociarán cada vez más, llegando a surgir, como proyección de ambos, la figura del "personaje" y la del "espectador". Un espectador que, como el de la Comedia Nueva, de la que Eurípides también es mentor, se situará durante la representación en un tiempo mundano, totalmente ajeno al de la narración mítica (es el nacimiento del "tiempo del espectáculo").

Todo ello supone la desaparición del coro tal como se lo conocía en los antiguos ditirambos. Desaparición que no sólo se le debe a Eurípides, sino que ya había sido prefigurada por Sófocles, quien no se atreve a seguir confiando al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal manera que el coro aparece casi coordinado con los actores. Sófocles sube una parte del coro desde la orquesta, introduciéndolo en el escenario. Con lo que su esencia queda destruida del todo.

Lo que hace Eurípides es tomar aquella parte del coro que Sófocles no sube al escenario, y la pone fuera de la representación, en el papel de meros espectadores pasivos, los que más bien son instruidos por el discurso de la tragedia. De ahí a la desaparición

formal del coro como personaje en la Comedia Nueva habrá sólo un paso. Dice Nietzsche: «A la Comedia Nueva le era lícito dirigirse a esa masa (el coro), preparada e ilustrada de ese modo; sólo que esta vez era el coro de los espectadores el que tenía que ser instruido. Tan pronto como ese coro estuvo adiestrado en cantar en la tonalidad de Eurípides, se alzó aquel género de espectáculo de tipo ajedrecista, la Comedia Nueva, con su triunfo continuo de la astucia y del disimulo».

En consecuencia, con Eurípides, el coro se disocia y se diluye entre los dos polos de un nuevo tipo de representación: de un lado el espectador; del otro lado los personajes, lugar de una puesta en escena, como la de la Comedia Nueva, en la que actores y escenografía hacen referencia a sucesos que, se sabe, no ocurren en el escenario en que son representados, pues, gracias a esta nueva forma de interpretación de la representación que experimenta el mundo helénico, puede incluso no ocurrir en ninguna parte (lo que es diametralmente opuesto al mito). Por ello, en un sentido vital (o en un sentido dionisiaco), en última instancia, pierde relevancia lo que pueda ocurrir en la dramatización, en tanto, como hemos querido decir aquí, ésta ya no se conecta con el *continuum* vital de sus participantes (que se suponen fuera de la representación).

Así, la representación trágica se convierte en la expresión de un contenido referencial que, lejos de pretender ser tomado por, busca se reconozca en él cierta falsedad simbólica, necesaria para convencer de su carácter de puesta en escena, reafirmando el distanciamiento. Es lo que, de acuerdo a la hipótesis de Nietzsche, ocurrió con la propia música trágica de Eurípides, quien lejos de apuntar por medio de ella a la transformación de sus corifantes, rebajó su fuerza mimética al carácter de mera copia imitativa de la apariencia, por ejemplo, de una batalla, de una tempestad, y con ello la despojó totalmente de su fuerza creadora de mitos.

Volviendo atrás, entonces, en el proceso de declive y muerte de la tragedia asistimos a la instauración de una forma de concebir la representación inédita en la cultura occidental hasta la obra de Eurípides, la cual tendrá implicancias no sólo sobre el nacimiento del teatro como espectáculo, sino (y esto es lo que nos interesa destacar, pues se conecta con la crítica a la "sociedad del espectáculo" que haremos a continuación), sobre las formas en que representamos (e interpretamos) importantes aspectos de nuestra propia cotidianidad. Entre ellos, las representaciones del lenguaje y del pensamiento. Lo que hace Eurípides en el ámbito de la tragedia, no es otra cosa que una representación con arreglo a las exigencias de un "socratismo estético", ya que para Sócrates: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello». Lo que implica, en última instancia, que toda representación debe ser una representación para el pensar. Nietzsche denuncia así este rasgo de la cultura occidental moderna: «Todo tiene que ser consciente para ser bello». Lo que es análogo a la tesis de Eurípides (paralela de la socrática): «Todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático.

Con ese canon, Eurípides rectificó tanto el lenguaje, como los caracteres, la estructura dramatúrgica, la música coral, obedeciendo al dictado de la estética socrática de una manera mucho más que metafórica (si es que se debe dar crédito a aquella leyenda que circulaba por Atenas, según la cual Sócrates ayudaba a Eurípides a escribir sus obras), y no porque el padre de la mayéutica gustara particularmente del género (la tesis de Nietzsche es que no lo entendía). Por el contrario, al igual que Platón, lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil. Empeñado en transformar el pensamiento en el instrumento que permite distinguir lo verdadero y de lo falso en la naturaleza de las cosas, Sócrates no comprende un tipo de expresión que no se dirija a brindar luz al pensamiento, o que no exponga sus signos

como referencias entre el mundo y su comprensión. ¿Acaso ocurre –así tendría él que preguntarse– que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia? Nietzsche denuncia la manera en que Sócrates introduce la racionalidad y el pensamiento como medida del mundo.

De esta forma, contra la tragedia, Sócrates introduce lo que Nietzsche denomina el "optimismo teórico", el cual celebra jubiloso cada deducción, cada reflexión racional puesta en el campo del arte y la representación. Así, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisíacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación, hasta el salto mortal que nos deja en los límites del espectáculo burgués.

La Sociedad del Espectáculo[8]

El juicio de Feuerbach sobre el hecho de que su tiempo prefería la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, ha sido enteramente confirmado por la era del espectáculo, incluso en aquellos terrenos en los que el siglo XIX quiso mantenerse al margen de la producción industrial capitalista (que constituía ya su verdadera naturaleza). La burguesía propagó, a modo de resistencia cultural, el riguroso espíritu del museo, del objeto original, de la crítica histórica exacta, del documento auténtico. Pero pronto perdió esa batalla, hoy en todas partes lo artificial tiende a reemplazar a lo verdadero.

---

[8] Este apartado se basa sustancialmente en el texto de 1967, *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, y en un comentario que el propio Debord hace a su texto veintiún años después, titulado *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo.* Ambos textos forman parte de las bases teóricas de la Internacional Situacionista.

La aparición de la dominación espectacular constituye una transformación social tan profunda que ha cambiado radicalmente el arte de gobernar. Esa simplificación, que tan rápidamente ha conseguido resultados eficaces en la práctica, no ha sido aún plenamente comprendida en la teoría. Antiguos prejuicios desmentidos por todas partes, precauciones que se han vuelto inútiles, e incluso restos de escrúpulos de otros tiempos, obstaculizan todavía, en el pensamiento de numerosos gobernantes, la comprensión de una práctica que se establece y confirma cada día. No solamente se hace creer a los sujetos que, en lo esencial, aún están en un mundo que ya han hecho desaparecer, sino que los propios gobernantes experimentan a veces la inconsecuencia de creerse en él. Piensan en lo que han suprimido como si continuara siendo una realidad que deben seguir teniendo presente en sus cálculos (o al menos actúan como si así fuese).

La vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se ha transformado en una representación. Las imágenes, que se han desprendido de cada aspecto de la vida, se fusionan en un curso común, donde la unidad del mundo ya no puede ser restablecida. La realidad se despliega, en tanto que pseudomundo aparte, como objeto de mera contemplación. El espectáculo se puede ver como la inversión concreta de la vida: se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como "instrumento de unificación". En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino el discurso oficial de la escisión generalizada y consumada.

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por imágenes. No puede entenderse como el abuso de un mundo visual, o solamente como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una cosmovisión que ha llegado a ser efectiva, traduciéndose en efectos materiales. Es una visión del mundo que se ha objetivado.

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, no es su decoración. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo de diversión, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Forma y contenido del espectáculo son idénticos a la justificación de las condiciones y los fines del sistema existente. El espectáculo es la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo que se vive fuera de la producción moderna (lo que se ha dado en llamar entretenimiento).

El *lenguaje espectacular* está constituido por los signos de la producción reinante, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción. No se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva, pues son dos aspectos de un mismo proceso. El espectáculo, que invierte lo real, se produce efectivamente (hay una industria detrás suyo). Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole un espacio importante en su existencia. La realidad objetiva está presente en ambos lados. Cada noción, así fijada, no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo se hace parte de lo real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la socie-

dad actual. En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso.

El espectáculo se presenta como una enorme verdad, indiscutible e inaccesible. Nos dice: «Lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece», y hay que tener fe en ello, como si fuese una nueva religión. La actitud que exige por principio es la aceptación pasiva de esta verdad, que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplicas, por su monopolio de la apariencia. El espectáculo es la principal forma de producción de la sociedad actual, como adorno indispensable de los objetos producidos, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos.

El espectáculo somete a los hombres/mujeres a la tiranía de la imagen en la misma medida en que la economía ya les ha sometido a un modo de producción. No es más que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación de los productores. La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado, en la definición de toda realización humana, una evidente degradación del *ser* en el *tener*. La fase presente de la ocupación de la vida social por los resultados de la economía, conduce a un deslizamiento generalizado del *tener* al *parecer*, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato del "parecer".

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *hacer ver* por diferentes mediaciones especializadas, encuentra en la vista el sentido humano privilegiado (que en otras épocas fue el tacto); la vista, siendo el sentido más abstracto (y el más mitificable), corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual.

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha pretendido disipar las nubes religiosas, donde los hombres/mujeres situaron sus propios poderes, separándolos de sí mismos, sino que esta vez los ha relegado a una base terrena. Así, la vida terrena, la que siempre se vuelve opaca e irrespirable, ya no proyecta su esperanza en el cielo, sino que alberga en sí misma su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos a un más allá, es la escisión consumada en el interior de lo hombre/mujer: su nueva religión.

La más vieja especialización social, la especialización del poder, es la que se encuentra en la raíz del espectáculo (se da aquí la paradoja de que lo más moderno es también lo más arcaico). El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todas las demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma, donde todo otro discurso queda excluido. El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de la gestión totalitaria de la existencia. La apariencia fetichista de pura objetividad en la relación espectacular, esconde el carácter de clase de tal discurso: una segunda naturaleza parece dominar nuestro entorno con sus leyes fatales. Pero el espectáculo no es un producto necesario del desarrollo técnico, la sociedad del espectáculo es, por el contrario, la forma que elige su propio contenido técnico.

Aunque, tomado en su aspecto restringido como "medios de comunicación de masas" (lo que es su manifestación superficial más abrumadora), el espectáculo parece invadir la sociedad como simple instrumentación; pero ésta no es nada neutra en realidad, sino la que más conviene a su autoproducción. Así, da la impresión de que las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sin su mediación. Si

la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no por intermedio de este poder de comunicación instantánea, es porque esta "comunicación" es esencialmente unilateral, de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de quienes administran el sistema existente los medios que les permiten continuar con esta determinación. La escisión generalizada de la sociedad del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social, y un órgano fundamental de la estructura de dominación de clase.

Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad laboral realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. A medida que aumenta la división social del trabajo y la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación llegan a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema: la propiedad sobre la información y la gestión.

El origen del espectáculo está inscrito en la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la dimensión de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general del conjunto de la producción se traducen perfectamente en el espectáculo, *cuyo modo de ser concreto* es justamente la abstracción. En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el resto del mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esa separación originaria, acontecida en el proceso del trabajo asalariado. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el centro que sostiene su separación. Tanto la "teoría de los círculos concentricos" de Galbraith, como la del "panóptico" de Bentham, son aplicables como metáforas de la actual realidad social. Para el primero, la moderna sociedad, articulada a imagen

y semejanza de la empresa, dibuja círculos concéntricos en los que se ubican los agentes sociales. Los que están en los perímetros más externos reciben órdenes de aquellos que se ubican en los más internos. Para los primeros, los segundos son invisibles, y así sucesivamente. Mientras más poder e información se maneja en un círculo, mayor es su invisibilidad. El centro del poder es, por tanto, esencialmente invisible. En el caso de Bentham, se trata de un modelo carcelario, extensible a la actual sociedad vigilada, donde los carceleros, desde el panóptico, pueden ver todo lo que hacen los encarcelados, pero estos no a sus captores, que se escudan en una torre que funciona como eje de la estructura, dispuesta de tal forma que los prisioneros no puedan tener contacto entre sí. El espectáculo, por su parte, reúne lo separado, pero lo reúne *en tanto que separado*, sin superar la separación (millones de televisores encendidos al mismo tiempo, en millones de espacios desconectados, fragmentados).

La alienación del espectador, en beneficio del objeto contemplado (resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla el espectador, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto de lo hombre/mujer se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de un otro que lo representa. Por eso, el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. El espectáculo, en la sociedad actual, corresponde a una fabricación concreta de la alienación, es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.

Si cada mercancía lucha por sí misma, no pudiendo reconocer a las otras, pretendiendo imponerse en todas partes como si fuera la única, el espectáculo es entonces el canto épico de esta confrontación. El espectáculo no canta a los hombres y sus armas,

sino a las mercancías y sus pasiones. En esta lucha ciega cada mercancía, en la medida de su pasión, realiza algo aún más elevado: el devenir mundo de la mercancía, que es también el devenir mercancía del mundo.

En la sociedad dividida en clases, la cultura es la esfera general del conocimiento y de las representaciones; lo que equivale a decir que es el poder de generalización existiendo *aparte*, como división del trabajo intelectual (y trabajo intelectual de la división, al elaborar los discursos que la justifican). Al ganar su independencia, la cultura comienza un movimiento imperialista de enriquecimiento que es al mismo tiempo el ocaso de su independencia. La historia que crea la autonomía relativa de la cultura y las ilusiones ideológicas sobre esta autonomía, se expresan también como historia de la cultura. Y toda la historia conquistadora de la cultura puede ser comprendida como la historia de la revelación de su insuficiencia, como una marcha hacia su autosupresión. La cultura es el lugar donde se busca la unidad perdida. En esta búsqueda de la unidad, la cultura como esfera separada está obligada a negarse a sí misma. Sin embargo, la cultura, en esta etapa, en que ha sido íntegramente convertida en mercancía, debe también pasar a ser la *vedette* de la sociedad espectacular. Quedando enteramente condicionada por el hecho de que no puede ni quiere pensar su propia base material dentro del sistema espectacular.

El poder del espectáculo, tan esencialmente unitario, centralizador por la fuerza misma de las cosas y perfectamente despótico en su espíritu, se indigna con frecuencia al ver constituirse bajo su reinado una política-espectáculo, una justicia-espectáculo, una medicina-espectáculo, o tantos otros sorprendentes "excesos mediáticos" (que también se puede denominar como "pornografía"), sin embargo, ese límite artificial y móvil, es necesario para que el espectáculo no sea más que exceso de lo mediático. La dominación espectacular ha educado ya a un par de generacio-

nes, sometidas a sus leyes. Las condiciones extraordinariamente nuevas en las que estas generaciones han vivido, constituyen un resumen exacto y suficiente de todo lo que el espectáculo impedirá de ahora en adelante; y también de todo lo que permitirá.

El gobierno del espectáculo, que actualmente detenta todos los medios de falsificación del conjunto de la producción así como de la percepción, es amo absoluto de los recuerdos, al igual que es dueño incontrolado de los proyectos que conforman el más lejano futuro. Reina en solitario en todas partes y ejecuta sus *juicios sumarios* (siendo juez y parte), con los que condena y decide destinos.

La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado, se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.

La primera intención de la dominación espectacular era hacer desaparecer el conocimiento histórico en general y, desde luego, la totalidad de las informaciones y los comentarios razonables sobre el pasado más reciente. Una evidencia tan flagrante no necesita ser explicada. El espectáculo organiza con destreza la ignorancia de lo que sucede e, inmediatamente después, el olvido de lo que, a pesar de todo, se ha llegado a conocer. Lo más importante es lo más oculto (los acontecimientos durante las dictaduras, los responsables de las matanzas estudiantiles a lo largo de la historia, los motivos de los diversos genocidios y guerras, etc.). Este poder nos parece familiar, como si hubiera estado ahí desde siempre. Todos los usurpadores han querido hacer olvidar a sus contemporáneos que *acaban de llegar*.

Donde reina el espectáculo las únicas fuerzas organizadas son aquellas que desean el espectáculo. Se ha acabado con aquella inquietante concepción, que dominó durante cerca de

doscientos años, según la cual una sociedad podía ser criticable y transformable, reformada o revolucionada. Y esto no se ha conseguido con la aparición de nuevos argumentos, sino porque dentro de los límites de su dominio los argumentos se han vuelto inútiles.

Nunca como hoy la censura ha sido tan perfecta. Jamás a aquellos a quienes se les ha hecho creer que son ciudadanos libres se les ha permitido menos dar a conocer su opinión. Nunca en la historia ha estado permitido mentir con una falta de consecuencias tan perfecta como hoy. Se parte del supuesto de que el espectador lo ignora todo y que no merece nada.

Esta democracia "perfecta", fabrica ella misma su inconcebible enemigo: el terrorista, el anarquista, el delincuente, el antisocial. En efecto, quiere ser juzgada *por sus enemigos antes que por sus resultados*. La historia del terrorismo, escrita por el Estado, es educativa. Las poblaciones espectadoras no pueden saberlo todo sobre el terrorismo, pero siempre le dejan saber lo suficiente como para ser persuadidas de que, comparando con sus consecuencias, la guerra deberá parecer más aceptable, o en cualquier caso más racional y democrática.

El discurso espectacular calla, además de lo que es propiamente secreto, todo aquello que no le conviene. De lo que muestra, aísla siempre el entorno, el pasado, las intenciones, las consecuencias. Es, por tanto, ilógico. Dado que ya nadie puede contradecirle, el espectáculo tiene derecho a contradecirse a sí mismo, a rectificar su pasado. La altanera actitud de sus servidores cuando dan a conocer una nueva versión de los hechos (quizá más engañosa todavía que la primera), es la de rectificar con dureza la ignorancia y las malas interpretaciones atribuidas a su público, mientras que son ellos mismos quienes la víspera se apresuraban a difundir ese error, con su acostumbrado aplomo. De este modo, las enseñanzas del espectáculo y la ignorancia de los espectadores

aparecen indebidamente como factores antagonistas, cuando en realidad proviene el uno del otro.

En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; cuando, históricamente, la lógica se ha formado sólo en el diálogo social. Se ha extendido el respeto hacia aquel que habla desde el espectáculo, a quien se atribuye importancia, riqueza, prestigio, la *autoridad misma*, y por lo mismo se extiende también entre los espectadores el deseo de ser tan ilógicos como él, de modo de conquistar para sí un reflejo individual de esa autoridad.

El individuo, a quien ese pensamiento espectacular empobrecido ha marcado profundamente (más que cualquier otro elemento de su formación), se coloca ya de entrada al servicio del orden establecido, a pesar de que su intención subjetiva pueda haber sido totalmente contraria a ello. En lo esencial, se guiará por el lenguaje del espectáculo, ya que es el único que le resulta familiar: aquél con el que ha aprendido a hablar. Sin duda intentará mostrarse contrario a su retórica, pero empleará su sintaxis. Este es uno de los más importantes éxitos obtenidos por la dominación espectacular: haber articulado un lenguaje que al mismo tiempo es un sujeto.

Desde que se detenta el mecanismo de control sobre la única verificación social plena y universalmente reconocible, se dice lo que se quiere. Se posee el inmenso y absolutamente aterrador poder de producir realidad a voluntad. La demostración espectacular de un hecho, se prueba simplemente andando en círculo: volviendo, reiterando. El único terreno en el que, de ahora en adelante, reside lo que puede afirmarse públicamente y tener crédito, puesto que será solamente de eso de lo que todo el mundo será testigo, es la imagen espectacular. Del mismo modo, la auto-

ridad espectacular puede negar lo que sea, una vez, tres veces, y decir que no volverá a hablar de ello, y hablar de otra cosa; sabe que ya no se arriesga a ninguna réplica, ni en su propio terreno ni en ningún otro. Pues ya no existe ágora, ni comunidad general; ni siquiera comunidades restringidas de cuerpos intermedios o de instituciones autónomas, salones o cafés para los trabajadores; ningún lugar donde el debate sobre las verdades que nos conciernen pueda liberarse de forma duradera de la aplastante presencia del discurso mediático y de las diferentes fuerzas organizadas que lo avalan. El espectáculo puede dejar de hablar de algo durante tres días y es como si ese algo no existiese. Habla de cualquier otra cosa y es esa otra cosa la que existe a partir de entonces. Como se puede ver, las consecuencias prácticas de este poder son inmensas.

Los especialistas de la sociedad del espectáculo tienen un poder absoluto en el interior de su sistema de lenguaje, y están corrompidos por su experiencia del desprecio (y del éxito del desprecio), confirmada por el conocimiento de lo hombre/mujer despreciable que es el espectador. Una verdadera crítica de este sistema debe apuntar no sólo a los contenidos y las formas, sino especialmente hacia los modos de producción y circulación de la cultura y de la propia crítica (instancias que también se convierten en *contenido*).

La teoría crítica del espectáculo no es verdadera si no se une a la corriente práctica de la negación de la sociedad, y esta negación, la recuperación de la lucha contra el poder, llegará a ser consciente de sí misma desarrollando la crítica del espectáculo, como teoría de nuestras condiciones reales, de las condiciones prácticas de la opresión actual, develando inversamente el secreto de lo que ella puede ser. No se puede distinguir artificialmente entre lucha teórica y lucha práctica, ya que la comunicación de tal teoría ya no puede concebirse sin una práctica rigurosa. El

encadenamiento oscuro y difícil de la teoría crítica deberá ser también una porción del movimiento práctico, actuando a escala social. La teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje. Es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es una negación del estilo, sino un estilo de la negación.

La autoemancipación de nuestra época consiste en emanciparse de las bases materiales de la verdad invertida.

Tercera hipótesis de lucha

El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo. La expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida. En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el resto del mundo como superior, haciendo una promesa de satisfacción de deseos que nunca cumple.

El arte como actividad vital (o "Arte versus trabajo")

Es difícil no estar de acuerdo con la afirmación de Marx de que el trabajo es la actividad que distingue y define al ser humano, la que le otorga su particularidad como especie. Ya que el trabajo es el momento en que lo hombre/mujer no sólo produce obras, sino que también se produce a sí mismo y produce al mundo que lo rodea, incluida la naturaleza[9].

Tampoco es fácil desestimar de un plumazo su teoría de la enajenación, que da sentido al conjunto de su elaboración crítica. En ella Marx propone que en el proceso de trabajo asalariado (donde la actividad del trabajo está supeditada al marco de las relaciones de producción capitalistas), el trabajador no sólo se separa de la obra que produce, ya que no le pertenece, sino que se enajena de su propia fuerza de trabajo, entendida como su especial capacidad creadora y productiva. Es decir, se da la paradoja de que en el trabajo (actividad en la que lo hombre/mujer debiera realizarse) el ser humano se disocia de lo que le define como especie. El trabajo, la actividad vital de lo hombre/mujer, es arrebatado al trabajador en el proceso productivo, por lo tanto éste no puede establecer una relación de identidad con su obra ni consigo mismo, está enajenado de sí. El trabajo, de ser la actividad libre y creadora de la especie, pasa a convertirse en la fuente de todo su sufrimiento.

---

[9] Se podría decir que eso también es *el lenguaje*, pues desde nuestro punto de vista, trabajo y lenguaje forman parte de un mismo proceso, en que el Ser (el ser genérico de la especie) se autoproduce en la actividad (el hacer) de distinguir, producir, nombrar. También se podría decir que así como no hay lenguaje en sí, sino modos de interpretación, tampoco hay trabajo en sí, sino actividades particulares insertas en modos de producción determinado, es decir, relaciones de producción, por tanto, lenguaje y trabajo son relaciones sociales.

Al transformarse el trabajo en mercancía, transada en el mercado por un salario (su precio en valor de cambio, o dinero), el creador extraña de sí su esencia, la cede (vende) a otro, la enajena. Pero esta cesión no es voluntaria (como argumenta la economía política clásica), es condición estructural de un sistema organizado en función de la acumulación del capital y de la explotación.

Luego, el trabajador, separado de su esencia, ya no experimenta goce alguno en el trabajo, por el contrario, en él se siente agobiado, e intenta encontrar satisfacción fuera de la actividad laboral, en las *funciones animales* o corporales, que tienden a la reproducción del individuo y de la especie, y que ya han sido cooptadas por la industria de la diversión.

Los alcances de este desgarramiento, desdoblamiento o enajenación, son insospechados, y extienden sus ramajes a todas las esferas de la existencia humana, incluida la teoría del conocimiento, la ciencia, la filosofía, la psicología, la vida cotidiana, etc.

En este contexto aparece el arte, definido habitualmente como una actividad distinta y contrapuesta al trabajo. El arte, aparentemente, conserva las características originales del trabajo, es el espacio de la libre expresión de la esencia de lo hombre/mujer, el lugar del despliegue de la actividad vital fuera de la lógica del intercambio mercantil. La capacidad productiva, creadora, transformadora e inventiva de lo hombre/mujer se traslada desde la esfera del trabajo hacia la esfera del arte. El arte, en su concepto más romántico y contemporáneo, no tiene una función en sí, simplemente es un modo de expresión de la experiencia de estar en el mundo, el *arte por el arte*, por la simple necesidad de lo hombre/mujer de exteriorizar su ser, su mundo onírico, su imaginación, sus deseos, sus pesadillas, etc. Primariamente, en el arte, lo hombre/mujer quiere representarse y representar el mundo que le da sentido, exteriorizar sus delirios y desplegar un lenguaje

metafórico que le permita hablar de lo que el lenguaje común no le permite expresar: la experiencia de lo sublime, de lo cotidiano, de la finitud y de la infinitud, de lo sagrado y lo mundano.

Cuarta hipótesis de lucha

El arte moderno sólo tiene sentido en el contexto de una sociedad donde el trabajo humano se ha enajenado. No existiría el arte si no fuese porque la actividad vital de lo hombre/mujer, el trabajo, sigue estando sometida a un régimen de explotación.

La obra, su aura[10] y la esencia de lo humano

Las creaciones de diverso tipo que arroja todo proceso productivo son formas expresivas que contienen un ser lingüístico; nos hablan por sí mismas, tanto de su forma, del nivel técnico que les dio origen, como de su contenido, que es el trabajo humano. Lo hombre/mujer pone algo de sí en sus creaciones, se exterioriza en su obra, comunicando su esencia que está plena de sentido histórico.

El aura es "el aquí y el ahora" de la obra de arte, su existencia irrepetible, es la historia a la que ha estado sometida como objeto singular y que se evidencia en las alteraciones físicas que ha sufrido, sus cambios de propietario, su relación con los hombres de las distintas épocas por las que ha transitado. Su *aquí* y *ahora* es siempre el concepto de su autenticidad, irreproductible por ningún recurso técnico, ya que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición, que es cambiante, y que se relaciona con la obra mediante diferentes interpretaciones, aunque éstas siempre son enfrentadas a su aura. Esa relación interpretativa tiene un carácter ritual o cultual, pues ocurre en la intimidad de lo auténtico que es propio de la tradición, como oposición a la vacuidad de la cultura de masas, en que la obra ha perdido ese poder comunicante, que es su aura, convirtiéndose en pura superficie.

Sólo quien ha amado los objetos, quien ha deambulado por calles atestadas de escaparates, pudo idear el concepto de *aura*,

[10] El concepto de *aura de la obra* lo elabora Walter Benjamin en 1936, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* donde se puede identificar una maduración de las tesis del materialismo histórico en el autor.

clave en el Benjamin maduro que, marxista melancólico, se enfrenta con el arte y con la sensibilidad de la era industrial. Las cosas tienen aura cuando son capaces de levantar la vista y devolverle la mirada a quien las mira. Esa fantasmagoría que anida en las cosas busca objetividad. La idea de aura no distrae hacia terrenos baldíos, sino que ordena el análisis de la mecanización, del automatismo en los procesos de producción del capitalismo industrial.

También se puede definir el aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar), lo que reafirma el valor cultual de la obra. Pero éste no sólo es propio de las culturas míticas o religiosas, pues en la actualidad hay algo de ello en la actitud del coleccionista, que tiene un poco de adorador de fetiches, quien en su posesión de la obra quiere participar de su valor cultual. En los casos más auténticos se busca una experiencia con el objeto, como un intento de apropiarse del desaparecido mundo que le ha dado origen. A pesar de que se puede mantener una actitud crítica hacia esta alternativa ilusoria y romántica que ocurre en la intimidad y soledad del propietario, no es difícil sentirse atraído por viejos artefactos, máquinas y juguetes, artilugios de la técnica y del arte rescatados del paso del tiempo.

La fotografía y, especialmente, el cine son los arquetipos de una sociedad en que lo importante de la obra ya no es su valor intrínseco (su aura), sino lo que tienen de instrumento político en el control y dominio de masas. El cine enfrenta al espectador a un producto que no le da espacio a la reflexión, ni a ese diálogo íntimo que sí permite la auténtica obra plástica. A este respecto es interesante la postura que asume Bertolt Brecht frente a cierto tipo de teatro que aliena al público, al buscar la identificación de éste con los personajes. En contrapartida, Brecht postula a un teatro que ponga distancia, que genere reacciones y rechazos frente a los personajes, que muestre la crudeza del mundo y su

realidad, que refuerce la autoconciencia en el espectador y no su alienación. Para eso elabora ciertas técnicas que dan origen al *teatro épico*. El famoso *efecto de distanciamiento* creado por Brecht es un arma contra el romanticismo y el sentimentalismo en el arte dramático, en beneficio de la reflexión y la crítica.

Respecto a la fotografía, ésta aún conserva (pese a su carácter de obra técnicamente reproducida, que no tiene un original al cual remitirse para encontrar la autenticidad) ciertos rasgos de originalidad, de *un aquí y un ahora*, pero esto sólo en aquellas en que el motivo es el rostro o la figura humana, aquella en que se captura un instante de la historia de alguna persona real, con toda su expresividad y su aura. Aquellas fotografías que muestran lugares vacíos, sin seres humanos, son como el lugar del crimen, donde lo único que hay son pistas de algo que falta: el sujeto.

Es el historicismo vulgar el que culmina en una historia universal como simple procedimiento aditivo de hechos que llenan el tiempo homogéneo y vacío. Por el contrario, es la historiografía materialista la que mediante un principio constructivo logra la detención mesiánica del acaecer en la coyuntura revolucionaria. Logrando que determinada época salte del curso homogéneo de la historia; hecho que sólo es posible por la existencia de obras, bienes culturales que las clases dominantes de todas las épocas consideraron como botines de guerra.

La obra de una vida (la vida misma) está conservada y suspendida en la obra concreta como creación, y en ella su época y todo el decurso de la historia por la cual ha transitado como objeto sufriendo el tiempo. Así, es posible recuperar para el presente vidas y épocas pasadas, en la experiencia con las obras de todo tipo a través de las cuales ellas se expresan, pues son portadoras de un lenguaje que no es otra cosa que el ser lingüístico de su creador, idéntico a su ser espiritual. Los objetos manufacturados son personas encantadas, trabajo acumulado. En

sus obras, la humanidad de distintos tiempos se ha objetivado, se ha puesto como cosa y como lenguaje, al que sólo es necesario saber hacer hablar, o mejor, saber escuchar, ya que ellas siempre están hablando. Esta especial escucha posibilita el diálogo de lo presente con lo pasado, en un lenguaje que es universal y que tiene su esencia en la actividad creadora de lo hombre/mujer.

Por estas razones, la teoría de la enajenación, centro de la crítica social marxiana, va mucho más allá de ser una mera ciencia económica, ya que sólo es posible al identificar el *ser* de lo hombre/mujer con su *hacer*, lo que trasciende la estrecha noción que la modernidad tiene de lo humano.

Marx ontologiza el proceso productivo: el trabajo no es ya una actividad simplemente encaminada a la subsistencia individual, o a la acumulación de bienes culturales, sino que es la esencia de lo hombre/mujer, el ser genérico de la especie. En el trabajo lo hombre/mujer pone algo de sí en el producto, se objetiva. Dice Marx: el obrero deposita su vida en el objeto; pero, una vez creado éste, el obrero ya no se pertenece a sí mismo, sino que pertenece al objeto. Pero no es tanto la "esencia individual" lo que se cristaliza en la obra, sino más bien una esencia colectiva o "espíritu". El objeto del trabajo es, por tanto, *la objetivación de la vida genérica de lo hombre/mujer*: aquí, se desdobla no sólo intelectualmente, como en la conciencia, sino laboriosamente, de un modo "real"[11], contemplándose a sí mismo en un mundo creado por él. Así, pues, el trabajo enajenado, al arrebatarle al hombre el objeto de su producción, le arrebata su vida genérica, su *real objetividad como especie*; incluso, se podría decir, le arrebata, por tanto, su verdad.

---

[11] Entender los signos y el lenguaje desde una perspectiva materialista de la interpretación, hace posible trascender las categorías ilustradas y ver la "realidad" del signo sólo en su relación con el lenguaje, lo que es lo mismo que su "uso". Todo lo que es, es en el lenguaje.

Marx hace corresponder, por medio de este análisis, lo producido con el productor y con el modo de producción; designando así, con cada uno de estos términos, un mismo y único fenómeno desde distintos puntos de vista: la vida o el ser, que está enajenado de sí mismo a causa de la división social del trabajo. Al producir sus medios de vida, lo hombre/mujer produce indirectamente su propia vida material. Lo que el ser humano es, coincide con su producción (tanto con lo que produce como con el modo en que lo produce). Lo que los individuos son, depende de las condiciones materiales de su producción. Tal como en Hegel, la propuesta marxiana apunta a la reconciliación del "ser" consigo mismo, pero ya no de una manera puramente lógica, sino material, puesto que las contradicciones han devenido materiales, es decir, deben ser superadas en el ámbito de lo productivo y de lo político. "El comunismo se distingue de todos los movimientos anteriores en que echa por tierra la base de todas las relaciones de producción y de intercambio que hasta ahora han existido y por primera vez aborda de un modo consciente todas las premisas naturales como creación de los hombres anteriores, despojándolas de su carácter natural y sometiéndolas al poder de los individuos asociados"[12].

En toda creación humana hay depositada una forma y un contenido que refieren al trabajo humano y al desarrollo de las fuerzas productivas. Estas obras poseen un valor que no simplemente es traducible en dinero, sino que albergan en sí mismas un sentido trascendente en el que está cifrada una existencia, con sus múltiples determinaciones y características. Ver solamente el valor abstracto o de cambio de un producto, y a éste sólo como mercancía, es propio de una conciencia que vive enajenada de su poder creador.

---

[12] Independiente del "ismo" y su carga histórica, el fondo de la crítica sigue estando vigente.

Si llamamos *aura* a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Por eso, convertir un objeto producido por lo hombre/mujer en mercancía, poniéndole precio, es reducirlo, ahogarlo, acallarlo, tanto en la esfera del trabajo como en la esfera del arte.

Quinta hipótesis de lucha

El aura, que es lo depositado en la obra por el hacer humano, es la esencia social de lo hombre/mujer, su ser genérico, exteriorizado en el acto creativo y en el trabajo.

Separación entre arte y vida

Arte y vida se corresponderían en todos los aspectos si el arte se mantuviese fuera de los circuitos de circulación de la mercancía. Ponerle precio al arte no es sólo convertir una obra en mercancía, sino que es volver a convertir el *libre obrar* de lo hombre/mujer (esta vez reducido a un ámbito estético) en una actividad enajenada de sí[13].

En la sociedad capitalista, hay un tipo especial de obra que deviene obra de arte; el trato con ella está regulado y mediado por las instituciones del arte que arrebatan a la obra todo su potencial revolucionario, convirtiéndolas en fetiche[14].

---

[13] Como se puede apreciar, la palabra trabajo se ha utilizado tanto para designar la actividad vital que constituiría la esencia de lo hombre/mujer como para denominar el proceso productivo enajenado realizado a cambio de un salario. Por eso, queremos proponer una distinción explícita entre tales conceptos: "trabajo", "arte" y "libre obrar". Es necesario, para lo que sigue de este texto, conceptualizar y definir con precisión estas categorías, que refieren a tres fases distintas de la acción humana. Cuando hablemos de *trabajo*, nos vamos a referir específicamente a "trabajo asalariado"; cuando hablemos de *arte*, nos referiremos por lo general al arte comprendido dentro de la *cultura afirmativa* (arte como un tipo especial de mercancía, una mercancía estética), y cuando nos refiramos a *libre obrar*, nos referiremos a la capacidad humana de producir obras sin que estas devengan necesariamente mercancía.

[14] Fetiche es un objeto que ha adquirido poderes mágicos y que tiene un influjo sobre el ánimo de los hombres; es decir, es un objeto que ha adquirido ciertas cualidades y características de lo humano. El adorador de fetiches lo concibe como un tipo especial de objeto, que actúa con independencia, con poderes propios. Bajo la teoría de la enajenación, esos poderes los adquiere la mercancía en el proceso de trabajo asalariado, lo humano depositado en la mercancía se separa de su productor, quien no se reconoce en la obra y, consecuentemente, luego interpreta esa potencia albergada en los objetos como ajena. Potencia y propiedad que a él le falta. Autores como Baudrillard consideran que la fascinación por la mercancía, entendida como fetiche, sólo ocurre porque estas están signadas, es decir, contienen una marca, un signo. Luego, nos atrae su valor simbólico, que no tiene que ver con lo productivo. Creemos que se pueden sostener ambas teorías al mismo tiempo, de hecho la segunda enriquece a la primera. Es interesante sostener que las mercancías son personas encantadas, tanto como que lo que nos fascina es siempre aquello que nos excluye radicalmente, por su lógica o perfección interna (porque el artefacto lleva en sí un signo, se convierte en objeto

La experiencia clásica con el arte es la de su ruptura con la *praxis vital*, ya que aquél no puede ser incorporado a la vida cotidiana. La función que la sociedad burguesa le ha dado al arte, neutraliza su potencial crítico. El arte (entendido como práctica y como obra), así como la cultura (entendida como el campo de circulación del arte), han sido separados de la *praxis vital*, y confinados a una esfera trascendente, a la que sólo algunos privilegiados (la élite intelectual) tienen acceso. Tanto los "artistas" como el público que es capaz de interpretar la obra pertenecen a un medio que ha tenido la posibilidad de socializarse con los patrones estéticos o con el *canon* erigido en clave interpretativa. La vida y el arte no se comunican, pertenecen a ámbitos excluyentes. La belleza de una obra, su mensaje profundo, pertenece a una dimensión sublime, a la que sólo el alma refinada puede acceder[15]. Descifrar el mensaje del arte se convierte en tarea de especialistas, y el quehacer mismo del arte se vuelve elitista. Este proceso tiene como consecuencia natural la separación ideológica entre arte y política (entendida esta última en un sentido amplio, en que

---

de deseo). Un deseo perverso –según Baudrillard–, pues es el deseo del código. Sin embargo, Baudrillard comete el error de creer que en el centro de la idea de "fetichismo de la mercancía" está el valor de uso. Es decir, cree que en esa teoría «los objetos son dados y recibidos como dispensadores de fuerza (felicidad, salud, seguridad, prestigio, etc.): sustancia mágica esparcida por doquier que hace olvidar que son ante todo los signos, un código generalizado de signos, un código totalmente arbitrario (facticio, fetiche) de diferencias, y que de ahí, y en modo alguno de su valor de uso, ni de sus virtudes infusas, procede la fascinación que ejercen». Lo que Baudrillard parece olvidar es que esos signos, o marcas, surgen de un proceso de creación y producción, y que hay que buscar en ese proceso la respuesta a la aparente independencia, tanto del sistema de los objetos, como del sistema de signos.

[15] En el aberrante texto de Kant *Lo Bello y lo Sublime*, se define lo sublime como algo distinto de lo bello. El primer sentimiento se refiere a lo profundo, a lo que sobrecoge, a lo que sólo espíritus muy refinados pueden acceder, aquellos dotados de inteligencia. El sentimiento de lo bello es más mundano y común. Sin embargo, a pesar de que no lo dice literalmente, ambos sentimientos pertenecen a la experiencia de una clase y de un "mundo": el europeo occidental. En resumen, a la sensibilidad burguesa.

se incluye *polis, oikos* y *zoe*[16]), convirtiéndolos en terrenos aparentemente irreconciliables.

En contra de este acontecimiento ocurrido en la historia de occidente, ya desde principios del siglo XX, las vanguardias artísticas[17] se han rebelado, proponiendo no separar la práctica artística de la política, para no recaer en un esteticismo romántico o en una política poética que no responda a lo profano. A los surrealistas, por ejemplo, les importaba la vida concreta, lo hombre/mujer concreto. Querían un arte y una literatura que fueran eco de sus deseos, sus miedos, sus sueños y pasiones. En un manifiesto de 1925, el movimiento surrealista afirma: 1. No tenemos nada que ver con la literatura, y 2. El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu.

Las vanguardias no querían hacer del arte y la literatura una poética o una estética, sino devolverle su carácter de grito del espíritu, decidido a luchar contra sus determinaciones. Y esa lucha debe darse en la arena de la política, que es donde se manifiestan las contradicciones de la vida.

---

[16] Estos son los tres componentes de la vida en general en la comunidad griega antigua: la política (como arte de gobernar), lo doméstico (como ámbito económico-administrativo) y la fuerza vital (el trabajo, representado concretamente por el cuerpo del esclavo).

[17] Hacemos referencia a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, pues es con ellas que se establece por primera vez como programa (político-estético) la abolición de la cultura afirmativa y la reconciliación entre arte y vida. Proyecto aún vigente en la medida que las contradicciones que denuncia no han desaparecido. La postura del vanguardista es de lucha permanente contra toda forma de determinación externa, basada en un concepto radical de libertad; su actitud está animada por un permanente pesimismo y desconfianza, su tarea es organizar el pesimismo y producir imágenes puras, descubiertas en el ámbito de la acción política. Estas imágenes serían la representación de sí de la historia efectiva, una reconciliación del ser y del saber, el punto donde lo colectivo se hace corpóreo, donde lo que parece externo se hace propio, donde se abren las posibilidades transformadoras. Pero, si vamos a ser rigurosos con nuestra taxonomía, esto ya no sería arte, sino libre obrar, o un arte que se ha liberado, que se ha politizado.

El arte no es ni puede ser un fin en sí mismo: se comprende sólo en función de lo humano y su experiencia. La poesía, por ejemplo, es el lenguaje de la esencia de lo hombre/mujer, es la manera de abordar lo inexpresable de cada época (paradójicamente expresable en el lenguaje poético). Es una forma de conocimiento, la manifestación de una vitalidad, y el resultado de la acción del verbo creador. La poesía es una vivencia que se objetiva, el amor, el odio, el goce, la muerte, etc. No es, en ningún caso, una explicación, es parte de la experiencia viva, y, por lo tanto, debe trascender los límites de lo hombre/mujer como individuo. La poesía, más que un documento, es en sí misma un pedazo de vida. Algo similar se puede decir de la pintura, de la música o de la danza. Pero, como ya hemos constatado, históricamente el arte ha traicionado este proyecto, a pesar de los intentos de rescate y liberación, sigue siendo prisionero de su campo (de concentración). Luego, pensar una práctica artística liberada de su carácter enajenado implica, necesariamente, la destrucción del campo del arte y su transustanciación en *libre obrar*.

Sexta hipótesis de lucha

La actividad artística, para trascender su arresto en lo sublime debe abrirse a lo profano, lo que implica su huida de lo estético hacia lo político, su liberación, su conversión en libre obrar.

El genio y el artista

El genio

La llamada "alta cultura", o "campo del arte", o "cultura afirmativa", con su esfera sacra, ha recurrido sistemáticamente a ciertos conceptos, figuras, sujetos y prácticas que tienden a reproducir el estado de cosas antes descrito, para circunscribir la práctica artística a un medio de especialistas, técnicos, comentaristas, críticos, instituciones y museos. Uno de esos recursos ha sido la figura del genio o del artista.

Antes de que una obra fuese arte, antes de que tuviese firma y estilo, fue, en occidente, sólo una forma de culto religioso. Las obras estaban inscritas en *lo cultual*, por lo tanto no tenían la misión de expresar *lo interior* de su creador (artesano), sino transmitir el mensaje divino, algún pasaje de las escrituras o de la vida de algún santo. Las obras eran anónimas y, en muchos casos, parte insignificante de un todo (producido colectivamente) que las trascendía en mucho (un vitral en una catedral, la catedral misma, los frescos de una capilla, la representación de la *sagrada familia*, etc.). Las figuras humanas eran planas, inexpresivas, no daban cuenta ni de sentimientos ni de una subjetividad. La preocupación por la perspectiva, por la proporcionalidad del cuerpo, por la belleza y la expresión de los rostros, surge a la par de la figura del autor, y con la idea de que en la obra se expresa algo más que un mensaje religioso: una subjetividad especial, una interioridad[18].

[18] En relación a esto, es notable un pasaje de la novela *Narciso y Goldmundo,* de Herman Hesse, en que el personaje (Goldmundo), en sus correrías por los caminos y pueblos de la Edad Media, descubre en una capilla algo que no había visto nunca antes:

La figura del genio surge en el Renacimiento (en el marco del desarrollo de la clase burguesa y la instalación del individuo como forma predominante de subjetividad). "Genio" es un tipo de sujeto, único e irrepetible, con talentos y habilidades extraordinarias, que lo sitúan por sobre el común de los mortales y cuya obra merece ser admirada por los demás. El genio es, por lo tanto, una persona especial, que deja un sello inconfundible en su obra: genio y estilo son variables consustanciales. El genio es capaz de trascender lo vulgar, lo común, lo ya visto, e imprimir en su obra características originales, que pueden revolucionar el campo del arte y abrir perspectivas nuevas en su historia. Al genio (esta es la imagen que pretende proyectar la historia oficial del arte) no lo hacen las circunstancias históricas, sino que posee una habilidad innata, un don que nace con él: "el genio nace, no se hace", reza una voz del *sentido común* (que siempre es el barómetro del conservadurismo). Desde esta perspectiva, habría algunos seres humanos que estarían predestinados a ser genios y otros no. Habría un tipo de ser humano, una especie, o una raza, a la que le fue dado el privilegio del arte, y al resto no. El sentido común por lo general opina que a estos elegidos vale la pena dotarlos de las herramientas, los materiales y las condiciones de vida adecuadas para que desarrollen su labor, pues es menester que su talento, su virtuosismo, se expresen, se desarrollen y se cultiven. En su obra, por tanto, queda plasmada esta esencia especial, esta condición de ser único e irrepetible. El resto, que no tiene esas cualidades ni capacidades, no merece su proximidad con el arte, no pertenece a esta esfera, debe conformarse con ser espectador. Como puede verse, la

---

la representación de una virgen, tallada en madera. Vírgenes había visto muchas, pero ésta expresaba algo más que la escena de la *Pietá*, iba más allá del ícono. Reflejaba un interior, un sentimiento, una subjetividad, una emoción, que hace que el espectador no sólo entienda el mensaje, sino que se conmueva. Entonces Goldmundo entiende que algo nuevo está ocurriendo, el nacimiento de una nueva era (la modernidad), en que ya no va a estar en el centro la figura de Dios, sino un nuevo sujeto: el individuo.

figura del genio ha venido desde el principio a fomentar y afianzar la separación de vida y arte, a segregar de éste a la mayor parte de la humanidad en beneficio de una pequeña *élite* de privilegiados.

El artista

El concepto de artista y de autor (más recientes), han venido a cumplir el mismo papel, la misma función social, alejando la posibilidad de la práctica artística de la vida cotidiana y del "hombre común". La noción de "artista" introduce un nuevo elemento dentro de la ya extensa división social del trabajo. En la sociedad de clases hay quienes cumplen el rol de artistas y otros que cumplen el rol de espectadores. Esta división impide que el arte se convierta en una práctica cotidiana, colectiva, habitual y liberadora.

Sin embargo, si uno mira el fenómeno social del arte con un poco más de profundidad, rápidamente nos podemos dar cuenta de que las obras no surgen individualmente, ni pueden ser producto de la labor del genio aislado, sino que, como propone Marcuse, surgen en el seno de condiciones estructurales e institucionales que establecen su función y su significado.

En el campo del arte hay un terreno propicio para el culto del *ego* y la satisfacción de la necesidad de reconocimiento, cosa que sabe aprovechar muy bien la institucionalidad. La firma de la obra, el nombre del autor, pasan a ser elementos necesarios y decisivos para que una obra se convierta en obra de arte. El culto a la personalidad es una dimensión de la industria del arte. No es concebible obra sin autor (aunque sí autor sin obra).

El *star system* se nutre del campo del arte. No sólo convierte obras en mercancías, sino también a los propios nombres de los "artistas" y su figura (que se instala como modelo a seguir), reificando con ello al individuo, al sujeto moderno, fomentando

el culto a la personalidad y el acceso privilegiado al campo del arte, que requiere de la distinción nominal. La figura retórica del nombre le es indispensable, pero le es indiferente a qué individuo pertenece, para estos efectos es sólo una función. La radical postura de las vanguardias, en su intento de reconciliar el arte con la praxis vital, muchas veces ha exigido la eliminación de la figura del genio.

Esta figura, herencia del Renacimiento, reserva la capacidad de la creación artística para unos pocos "iluminados" o "elegidos", ungidos con los aceites del talento y privilegiados con las enseñanzas de los maestros, lo que asegura la adquisición de técnicas especiales, necesarias para el desarrollo de las artes. La mayoría de las sociedades organizadas en torno a estructuras de dominación ha tenido su casta de "artistas". La sociedad moderna occidental no es una excepción a esta regla. Luchar contra la figura del genio supone desmitificar y desacralizar el arte, hacer de él una experiencia profana, al alcance de cualquiera (lo que es lo mismo que propiciar su muerte). Pero la seducción de esta figura, de este sitial, es tan poderosa, que incluso muchos de los representantes de las vanguardias han caído en la trampa del nombre, y siguen siendo considerados como artistas, y lo que es peor, se siguen entendiendo a sí mismos como seres de sensibilidad privilegiada, lo que afianza la figura del genio o autor, individuo especialmente dotado, reforzando el ego que se sitúa por sobre la norma.

El autor, dotado de cualidades especiales, es un sujeto que se encuentra al margen de lo mundano, casi fuera de la historia. Le toca vivir ciertos acontecimientos y cierta época, pero para su conciencia esto es meramente circunstancial. Su problema no es la política sino la estética y los temas trascendentales de lo hombre/mujer, lo sublime. Esta figura no toma riesgos históricos, no toma partido por las fuerzas sociales, ni se "ensucia" con la

política, a lo sumo se fascina con ella, como un transeúnte de la historia, alguien que pasa por fuera de los acontecimientos con una cámara fotográfica y toma de ella materiales para su creación.

Lamentamos desilusionarlos, señores artistas, nos vemos obligados a admitir que los genios no existen (o que, si existen en términos históricos, lo que han hecho no proviene de algo que sea exclusivamente, o privativamente, suyo). Todo creador es heredero tanto de su propia historia como de la historia de la humanidad, por lo tanto, su obra es un resultado de la conjugación de un sinnúmero de factores, tanto sociales, como familiares, personales, políticos, históricos, psicológicos, etc., que no son suficientemente explicados bajo el concepto de "genio" o de "artista". Por otro lado, haber tenido el privilegio de adquirir técnicas, herramientas, conocimientos y habilidades en una escuela, o a partir del trabajo sistemático bajo las enseñanzas de un maestro, no hace más genio al genio, sino que demuestra que tales talentos se educan y que la diferencia con el resto es justamente el ser depositario de dichos privilegios.

La abolición de la especialización (y, por tanto, del especialista) probablemente, aunque no necesariamente, puede que produzca menos virtuosismo en las artes, pero también puede democratizar aquello que hasta ahora es privativo de unos pocos, reinstalando así la práctica del arte en los circuitos de la vida cotidiana para difuminar los límites, bien trazados por la industria cultural, entre "público" y "autor".

Séptima hipótesis de lucha

Las figuras de "genio" y de "artista" son construcciones ideológicas de un sistema que necesita de agentes que perpetúen el extrañamiento entre arte y vida.

El arte como mercancía

Postular "vivir del arte" implica, inmediatamente, una serie de consecuencias que no siempre están a la vista. De éstas nos ocuparemos a continuación.

Es comprensible que el "artista", aquel que se considera a sí mismo dotado de cualidades y capacidades especiales, desee que la sociedad le retribuya justamente su talento, que pretenda vivir del despliegue de su habilidad y sensibilidad. Por otro lado, ya hemos dicho, el arte es uno de los pocos reductos de actividad humana donde podría existir una identificación del productor con su producto, puesto que está entre sus potencialidades la de ser un proceso gratificante de producción, no mediado por un otro ni enajenado a un otro de antemano, como sí lo es el proceso de trabajo asalariado (sin mencionar el alimento para el culto del ego, que comporta inscribir un nombre propio dentro de la esfera sacra del arte y su galería de estrellas). De ahí que sea deseable, o deseado, por muchas personas, recibir una retribución monetaria por "hacer arte". Comúnmente se percibe como un gran privilegio, o una gran suerte, poder "lucrar con el arte", y no tener que dedicarse a labores más "odiosas" para subsistir (quedando obligado, el artista marginado, a relegar "su pasión" al tiempo libre). Muchos dirán "es mi vocación", "es lo que sé hacer", "es lo que me gusta hacer", "es lo que quiero hacer", "es mi profesión", como justificación legítima para intentar "vivir del arte". Podemos entender que el arte sea un sentido de vida, de hecho, por las características que éste tiene es absolutamente comprensible y deseable que así fuera, pero no hay que confundir el deseo de "vivir para el arte" con el hecho de "vivir del arte". No es para nada evidente que quien hace arte deba convertir lo que hace

inmediatamente en mercancía, al contrario, no está en la naturaleza del arte ser mercancía, hacer tal conversión es una opción política.

"Vivir del arte", como hemos dicho, implica una serie de fenómenos. Convertir el arte en mercancía es una; a ella le sigue la profesionalización del arte y del artista, la articulación de un mercado del arte, el establecimiento de instituciones que rigen y determinan la circulación y el estado del arte (entre otras cosas). En resumidas cuentas "vivir del arte" convierte al arte en trabajo. El problema es esa reducción del arte, que podría llegar a ser un modo de vida, a simple medio de vida, u otra forma de trabajo asalariado.

El carácter de mercancía del arte no es sólo identificable en la subasta, o en la librería, o en la galería, o en la taquilla del teatro, también está presente en la transmutación de la labor del artista en trabajo asalariado. Hay mercantilización cuando éste cobra por lo que hace y le pone precio a su actuación, cuando su habilidad y capacidad la transa por valor de cambio (dinero, o valor abstracto). El dinero es una abstracción del valor del trabajo, que iguala a las mercancías comparándolas. Si la obra, y la labor del artista entran en este sistema, lo que están haciendo es quitarle al arte todo lo que tenía de especial en relación al trabajo, su *aura*. Se igualan arte y trabajo asalariado, adquiriendo el primero todas las características del segundo. Consecuencia y premisa de ello es la profesionalización del artista. Pero, ¿qué es primero? ¿Se convierte en un tipo especial de trabajador aquel que convierte su obra en obra de arte?, o ¿el artista se profesionaliza para convertirse en un tipo especial de trabajador? No es muy difícil darse cuenta de que ocurren los dos movimientos al mismo tiempo. Por un lado, el mercado y las instituciones del arte cooptan sujetos que han desarrollado una producción estética. Para eso son los concursos, por ejemplo, los descubridores de talentos, o los fon-

dos concursables. Antes de ser cooptado, el artista se limitaba a ser aficionado, *amateur* o artesano. Su profesionalización no tiene que ver con pasar por la academia, sino en convertir su actividad estética en un tipo especial de trabajo asalariado.

El otro movimiento que lleva a la profesionalización es la carrera artística consciente, planificada. Ésta sí pasa por la academia, y el sujeto se forma premeditadamente como un tipo especial de trabajador: el trabajador del arte. En general, en este proceso están en juego conceptos como los de vocación, virtuosismo, dedicación, perfeccionamiento, escuela, maestro, oficio, etc.

Ambos procesos tienen como común denominador alejar el arte del mundo de la vida, convertirlo en una actividad especial, que requiere de talento o de escuela, de habilidad innata o de formación, de un don o de disciplina. Ambos caminos están naturalizados e institucionalizados en el campo del arte. Lo que da como resultado una poderosa variante de la división social del trabajo, la división entre el artista y el espectador, entre el trabajo intelectual y el trabajo manual, entre el que posee talento y el que "no ha tenido la suerte de nacer con él", o no ha tenido la posibilidad de acceder a una escuela.

La profesionalización comporta, entonces, un doble objetivo, a saber, alejar la posibilidad de que la experiencia del arte participe de la vida cotidiana, del "hombre común", y producir, a la vez, espectadores pasivos (consumidores) y una élite artística (lo que incluye al *star system*).

Vivir del arte, entonces, implica, en primer lugar, convertir una creación en mercancía, ponerle un precio, y transarla en el mercado.

Una mercancía cualquiera, en términos muy generales, obtiene su precio a partir de una ecuación que toma por variables la cantidad que de ella hay disponible en el mercado (la oferta), la frecuencia y cantidad con que es requerida (la demanda), el costo

de los materiales, el uso que se le da (valor de uso) y el trabajo invertido en ella. La obra de arte, sin embargo, se ha convertido en un tipo especial de mercancía, cuya producción está inserta dentro de los parámetros de la industria cultural. La obra de arte es transada en el mercado del arte y obtiene un precio que es variable, en función de diversos factores que no tienen que ver (exclusivamente) ni con su costo material, ni con su uso, ni con el trabajo invertido.

Esto pasa también con otro tipo de mercancías que adquieren un valor simbólico (como aquellas valoradas por su marca, el prestigio del que gozan, la propaganda, etc.), lo que produce que el establecimiento de su valor se rija por leyes que están por sobre las leyes del mercado tradicional. Una obra se vende según una cotización que toma en cuenta el nombre del artista, su reconocimiento, su trayectoria, su clase social, la escuela de donde proviene, sus maestros, sus proyecciones en el campo del arte, la cantidad de veces que se ha mostrado, las redes sociales por donde circula, etc. Todos elementos que, sin embargo, son extraestéticos. Estas variables extraestéticas, del tipo de lo que se ha dado en llamar "capital social" o "capital simbólico", son regimentadas por las instituciones del arte.

Lo más preocupante a este respecto es que se ha naturalizado de tal modo la idea de que el arte debe venderse, que los jóvenes artistas ni siquiera se cuestionan el hecho, parten de la premisa de que *su trabajo* está hecho para ser vendido, que debe redituar el esfuerzo y la creatividad, que se debe convertir finalmente en dinero. Trastocando absolutamente las potencialidades sociales del arte, como lugar de realización, de identificación, de juego, de libertad, de experimentación. Factores que por lo general se ven cercenados o truncos al pensar el acto artístico como algo potencialmente comercializable, o sometido a las regulaciones de las leyes del mercado del arte.

Por instituciones del arte podemos entender tanto el museo como los organismos del Estado orientados hacia el campo del arte, las galerías, la crítica, las curadurías, los concursos públicos y privados, los fondos destinados a mantener a la élite artística, la élite misma, las carreras universitarias, las academias, etc.

Estas mismas instituciones, antes de ponerle precio a una obra, determinan qué y cuál objeto estético se va a convertir en obra de arte. Hoy una obra de arte (obra literaria, musical, plástica, etc.) lo es en tanto que ingresa a un sistema de circulación que la identifica como tal. Desde este punto de vista el que *produce* una obra de arte no es ya el artista plástico, el escritor o el músico, sino el curador de una galería o el editor de una casa editorial o el productor de un sello discográfico; ellos son quienes inscriben a la obra dentro del contexto, del circuito, que le va a dar un valor y una connotación. La obra se inviste de valor simbólico, sin él no podría ser considerada como tal, lo que a su vez inhibiría la posibilidad de que sea transada como un tipo especial de mercancía.

El segundo factor que hace obra de arte a un trabajo de producción estético, es la firma del autor, que, una vez instalada como marca o sello de garantía en el circuito del campo del arte, es requisito suficiente para que un objeto se destaque por sobre el resto de los objetos convirtiéndose en obra. El ejercicio de Marcel Duchamp de llevar un urinario al museo y firmarlo, tiene este sentido. Es una denuncia, un primer paso para la destrucción del arte como esfera de lo sublime, pero insuficiente. De hecho tal gesto puede entenderse incluso como una reificación del museo y de la labor del curador, como su irónico triunfo, porque el urinario de Duchamp con ese gesto se convirtió de hecho en obra de arte, adquiriendo un estatus y un precio. El movimiento necesario es el opuesto: para la destrucción del campo del arte es requisito fundamental su desacralización. Se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía. Ya no basta con llevar un ino-

doro al museo, es necesario llevar el museo al inodoro, y con él a todas las instituciones que rigen y regulan este campo de la sociedad, a todas las autoridades del arte (ya sean públicas o privadas).

La politización del arte comienza con la desconfianza hacia sus instituciones; la deslegitimación del crítico, del experto y del curador. Estos últimos se alimentan de la tendencia del arte contemporáneo a la revolución puramente formal, la renovación de las técnicas, de los lenguajes y los materiales. El crítico ha centrado su educación en los recursos y los medios más que en el contenido[19]. Por esa razón, el crítico de arte siempre pondrá énfasis en las dificultades técnicas de una obra, y las maneras exitosas e ingeniosas en que han sido abordadas y resueltas por el artista. Llamarán su atención las deudas estilísticas, las influencias, los metadiscursos, las citas, las complicidades con tal o cual corriente, las ironías respecto de otras obras. Esto sucede porque el experto no puede sino ver el arte desde su carácter afirmativo, desde su condición de campo independiente, como esfera autorreferente y cerrada en sí misma, sin vínculo con el "exterior" y con la política.

Un verdadero arte político no requiere de intérpretes ni de críticos. No necesita de traductores, está inmediatamente inserto en el mundo de la vida y, por lo tanto, es pleno de sentido. La lamentable función del crítico es la de tener que transportar el lenguaje del arte al de la lógica funcional. Ya sea para despojarlo de toda existencia inquietante y perturbadora, o para restituirlo al contexto de la cultura afirmativa, a su mundo independiente de relaciones e intertextualidades. En todas sus formas la función del crítico es conservadora, reaccionaria y reductora. Su tarea es

---

[19] Ya veremos más adelante que para nosotros "el contenido", a diferencia de la teoría crítica clásica, está acendrado en una cuádruple relación entre: forma-mensaje-producción-circulación.

mutilar el arte, domesticarlo, institucionalizarlo y fomentar la formación de la élite.

Todos los estados y gobiernos de la era moderna secretan este grupo especial y especializado de trabajadores: los artistas. Los alimentan y los reproducen, convirtiéndolos en los rostros oficiales del arte. Para asegurar su producción y reproducción se han constituido las instituciones antes mencionadas, y las redes oficiales de circulación. Los rostros y los nombres se repiten: son aquellos que ganan los concursos, aquellos que se adjudican los fondos, los mismos jurados, los que detentan los puestos de dirección de las instituciones, los que nutren los medios de comunicación. Cada gobierno pone énfasis en uno u otro rostro de la élite, sus abanderados, pero el concepto de élite no cambia con los cambios de gobierno. Evidentemente, pertenecer a la élite es un privilegio, algo a lo que muchos aspiran. Como si llegar a ese selecto grupo fuese un reconocimiento por el talento y por el trabajo. En términos ideológicos es así. Para corroborarlo están los premios y galardones, todo un sistema de promoción y status, trampas en las que los "artistas" caen, consciente o inconscientemente, buscando sobresalir, buscando renombre. El renombre significa un plusvalor, la posibilidad de obtener mayores dividendos, de venderse más caro. Hay todo un campo de disputa, de competencia y de promociones, al que la obra y el obrero del arte debe someterse. Ese sistema de competencia, de meritocracia y de renombre, como se sabe, no tiene que ver exclusivamente con la calidad de la obra o con el talento. La mayoría de las veces tiene que ver con la capacidad del "artista" de establecer vínculos políticos con el poder, con los contactos de que dispone, sus familiares, sus conocidos, y los favores que pueda articular dentro de las instituciones del campo del arte (gestiones de venta a las que algunos dan el elegante nombre de *lobby*). La constitución de la

élite, por tanto, una vez más, tiene que ver con criterios extraestéticos, más bien de poder y de clase.

Las clases dominantes necesitan una élite del arte para perpetuar la separación entre arte y vida; al mismo tiempo que las élites del arte necesitan a las instituciones del arte para reproducirse como tipo especial de trabajador, que vive de prestar sus servicios. El sistema de clases necesita del campo del arte para perpetuarse y mantener el régimen de opresión y extracción de ganancia de los cuerpos a través (entre muchos otros factores) de la sociedad del espectáculo. Luego, la élite artístico-intelectual no sólo favorece la separación entre arte y vida, también permite la reproducción del sistema de dominación de clase.

Octava hipótesis de lucha

Se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía. Ya no basta con llevar un inodoro al museo, es necesario tirar el museo al inodoro y con él a todas las instituciones que rigen y regulan este campo de la sociedad, incluidas sus autoridades (sean públicas o privadas).

Las políticas actuales del campo del arte y la cultura

Las políticas actuales del campo del arte y la cultura se han centrado principalmente en dos frentes: la "Cultura del espectáculo" y la administración de fondos concursables. Evidentemente, estas políticas difieren en los distintos gobiernos, sin embargo, se puede plantear como hipótesis general que son éstos los ejes en los que trabajan las burocracias estatales y privadas que tienen a su cargo las políticas culturales y artísticas.

Otro eje reconocible puede ser la insistencia en la reproducción y divulgación de un canon clásico de lo que se considera "cultura y arte", que también varía según los grupos que acceden al poder, pero sin cambiar la estructura y el modo de divulgación. Para ello se ha dispuesto todo un sistema de producción y promoción del discurso académico del arte, que reafirma los productos del espectáculo, y forma a los "artistas" como clase (estableciendo carreras, becas, postgrados, etc.). La cultura oficial adopta ciertos íconos, patrones, corrientes, autores, y los divulga por todos los medios que tiene a su alcance. Esta operación obviamente es ideológica, pues a través de esos íconos pretende asentar su lógica de poder, su "proyecto". Con este propósito coopta segmentos de obra, y a ciertos autores que se pueden prestar para tal cometido, que si bien en algún momento pudieron ser refractarios de la maquinaria oficial, son usurpados por el poder, haciendo uso de su imagen y su obra, la que se vacía en ese movimiento de toda peligrosidad o protesta (es, por ejemplo, el caso de Víctor Jara[20]).

[20] Habría que discutir qué es primero: si la obra y el autor pierden su peligrosidad en el momento de ser usurpadas, o son usurpadas porque ya han perdido de antemano toda condición de peligrosidad.

Los fondos concursables, el formulario, la jerga institucional

La política de los fondos concursables, instalada por el poder burocrático desde hace algunas décadas, tiene una serie de consecuencias y perversiones, que repasaremos en este apartado.

En primer lugar, consiste en la simple entrega de recursos monetarios, sin asumir mayor responsabilidad al respecto; externalizando tal responsabilidad, y estableciendo con los "beneficiarios" una relación contractual de prestación de servicios. En este movimiento no sólo se produce y reproduce la élite, sino que además se le encarga a ella la implementación de una "política" cultural y artística, con lo que los "artistas" se convierten inmediatamente en funcionarios del poder burocrático.

En segundo lugar, el "artista" que postula a tales fondos y vive de ellos, debe adquirir la habilidad de asimilarse al formato que el sistema impone. El formato tiene la estructura ideológica del saber burocrático: se debe manejar cierta jerga, cierto léxico, cierta sintaxis, ciertos conocimientos de contabilidad, disponer del tiempo y la habilidad para conseguir cotizaciones y certificados, cartas de recomendación y presupuestos. Se deben tener, además, contactos con personalidades reconocidas para obtener sus cartas de recomendación, que serán un sello de garantía de que el proyecto es viable y que se enmarca dentro de los patrones de la política cultural hegemónica. Todos estos factores van segregando y marginando a grupos sociales del proceso de selección. De hecho, estos formatos están orientados a sectores sociales que han tenido la educación suficiente como para poder expresar su proyecto en la jerga adecuada y con el rigor que se exige. Quedan obviamente excluidos los artistas populares, los sectores sociales sin estudios, que son ajenos a esos formatos.

En tercer lugar, el formulario obliga a acomodar una idea estética a un formato que no la puede contener, por lo tanto

se la reduce, se la limita y se la coarta. Se debe poner énfasis principalmente en la gestión, en la planificación, es decir, en los aspectos operacionales y financieros, desde una perspectiva profesionalizante.

En cuarto lugar, el formulario obliga o induce al postulante a transformar su trabajo en trabajo asalariado, le impone un ítem de honorarios, en el que el artista debe hacer la perversa operación de ponerle precio a su labor. Esto puede parecer menor, incluso puede pasar por algo natural y necesario, pero lleva detrás una carga ideológica de insospechadas proporciones: obliga al artista a concebirse a sí mismo como un tipo especial de trabajador asalariado. Debe, él mismo, planificar su jornada laboral, y concebir el producto de su labor como el resultado de un trabajo para otro. Se le obliga a pensar, al mismo tiempo, como contratista, como asalariado, y situarse dentro de los avalúos del mercado laboral.

En quinto lugar, ha ocurrido algo (descrito en el punto anterior) que traiciona absolutamente la posibilidad de que el arte sea un espacio de plena libertad y de actividad no enajenada. Cuando el obrar y la obra comienzan a ser pensados para un otro, que además impone una firma, un distintivo en la obra misma, que dice que tal trabajo fue financiado por tal institución (y que en cierta forma le pertenece), entonces la labor artística se ha convertido en trabajo asalariado. Una vez más se convierte en mercancía, pero esta vez en una mercancía aun más triste pues ha sido enajenada desde un comienzo. A qué nos referimos: una obra puede haber sido producida en un contexto de libertad, sin determinaciones del mercado y luego convertirse en mercancía en los circuitos de la compra y venta. Pero las obras que surgen de los procesos de postulación a fondos están desde el principio comprometidas al Leviatán. Han sido concebidas para ser sacrificadas, por lo que están condenadas incluso antes de su nacimiento.

En sexto lugar, cuando esto ocurre, resulta que los "artistas", convertidos en gestores culturales, elaboradores de proyectos, potenciales burócratas, y trabajadores asalariados, empiezan a pensar su obra según los cánones imperantes, según lo que dicta la moda, o según lo que se considere financiable por el poder burocrático. Los proyectos de obra empiezan a ser pensados según el estándar de lo aceptable, pues por supuesto lo que no es aceptable o "políticamente correcto" no será aprobado para su realización y no recibirá financiamiento.

Luego, la élite, para poder reproducirse y mantenerse como un tipo especial de trabajador y poder percibir su salario, se acomoda a las políticas y las necesidades de los gobiernos, del Estado y de las instituciones del arte que la financia y mantiene. Aprende a leer entre líneas las bases de los concursos, aprende a mejorar la presentación de sus proyectos, a dilucidar qué es viable o no, a medir lo que buscan los jurados, a avaluar equilibradamente los presupuestos, a incluir términos de moda en los ámbitos de la política cultural, adquiere el lenguaje de los vendedores, de los publicistas. O lo que es lo mismo: aprende a venderse.

Vender y venderse

Vender y venderse también tiene una serie de implicaciones que repercuten tanto en el arte en general como en la obra y en el autor en particular. El arte deja de ser un lugar de juego, de descubrimiento y aprendizaje, de gratificación, de libertad y de construcción de comunidad, para convertirse en una obligación y en una fuente que surte los recursos necesarios para la vida del artista y su familia (su reproducción como individuo y como especie).

En el caso de la obra, como ya hemos sugerido más atrás, ésta se transforma, se amolda a las políticas de financiamiento. Mien-

tras los creadores, adscritos al sistema de concursos, se autocensuran, piensan sus obras con los ojos del censor, del evaluador de proyectos, las diseñan según las políticas vigentes y los avatares electorales, según los conceptos de moda y los ítems prioritarios para el financiamiento. Se podría hacer un seguimiento y un estudio de las mutaciones que han sufrido las obras a partir de la implementación de los fondos concursables. Muy probablemente nos encontraríamos ante el direccionamiento de los temas, el acomodo de los contenidos y el oscilar de las formas a partir de las determinaciones políticas (tanto de la política cultural, como de la política en general).

Alguien podría decir que, más bien, son las políticas y los criterios estéticos en vigencia los que aceptan un tipo de proyecto y dejan otros fuera (como una suerte de *selección natural* del proyectismo), dejando vivir al adecuado, mientras el inadecuado está condenado a no obtener financiamiento (es decir, condenado a muerte). Puede ser. En realidad ambos factores se complementan. Porque los "artistas-gestores" aprenden rápidamente a navegar por los mares de la política cultural y sus tormentas, cosa que les permite mantenerse a flote, aferrados a la tabla de salvación de los fondos y de la necesidad del *stablishment* de mantener viva a su élite artístico-intelectual[21].

No está demás insistir en que el vender y venderse no es sólo un fenómeno que se da en la postulación a los fondos, sino que hay muchas otras formas de hacerlo, que los "artistas" conocen de sobra: subirse a un escenario por un salario, aparecer en los medios de comunicación de masas, firmar contrato con un sello o con una casa editorial, ponerle precio a una obra en la galería

[21] Sería interesante una investigación que apunte a rastrear la extracción de clase de los beneficiarios de los concursos públicos y de los fondos del arte, ya que da la impresión de que estos progresivamente recaen en miembros de las clases dominantes de las sociedades del poder burocrático. Por dos factores fundamentales: porque están más cercanos al poder y sus mecanismos, y porque se acoplan más dócilmente a los formatos impuestos, sin voluntad crítica.

de arte. Respecto de los contratos habría mucha tela que cortar, con toda su maraña de derechos y deberes legales. Por ahora sólo diremos que muchas veces el contrato también estipula las obligaciones de lo hombre/mujer-mercancía, convirtiendo no sólo la obra en propiedad del sello discográfico o de la editorial, sino también al propio artista y lo que vaya a crear en el futuro (lo que constituye una suerte de esclavismo moderno).

El rostro de lo hombre/mujer-mercancía

Las repercusiones de la mercantilización del arte en el autor implican una serie de fenómenos. Uno de ellos es el convertirse en "gestor cultural", o agente de sí mismo. El "artista" debe ofrecer su obra, exponerla en vitrinas para los ojos de los potenciales compradores, subastarla, armar catálogos con ella para poder exhibirla, grabar "demos" para los sellos grabadores, mantener un currículo nutrido para los posibles concursos, etc. Tiene que aprender a hacer *lobby*, a apretar las teclas correctas cuando se trata de gustarle a un jurado o al evaluador de proyectos. Debe entrar en una red de contactos que lo avalen, que lo sitúen dentro del medio, que hagan de él una persona de renombre. Hacer *lobby* correctamente es una parte importante de la articulación y gestión de lo hombre/mujer-mercancía.

Una vez que el "artista" se ha convertido en gestor cultural y productor/vendedor de sí mismo y de su obra, debe convertirse en un rostro identificable, en una firma (obviamente no en todos los casos, ya que muchos, a pesar de haber entrado en el circuito, no se prestan a ese juego extremo de la sociedad del espectáculo). Esto es un proceso independiente de la obra. Obviamente la obra es un requisito, una justificación, pero el artista al convertirse en rostro entra en una dinámica en la que la obra pasa a un segundo plano. Ya no importa la calidad de la obra, basta con aparecer en

los medios de comunicación permanentemente, haciendo noticia, logrando que hablen de él. Puede hacerlo publicando permanentemente, o exponiendo, o escribiendo columnas de periódico, o haciendo lanzamientos de discos, pero sobre todo llenando portadas de revistas, de pasquines, siendo figura de comentarios de radio y televisión, no importa con qué pretexto (todos están permitidos). El rostro de lo hombre/mujer-mercancía se instala en el imaginario público, juega un rol, toma posiciones, habla de distintas cosas, opina, tiene romances, se cuentan historias acerca de él, de su obra, de sus posiciones políticas. Es modelo a seguir, se convierte en un mito, en una construcción mediática y en una estrella. Cuanto más carismático, controvertido y seductor es el "artista", mayores condiciones tendrá para convertirse en estrella.

Lo curioso de esta figura es que la mercancía que entonces se vende ya no es la obra, sino lo hombre/mujer mismo. El rostro, que es único e irrepetible, como la huella digital, habitualmente asunto personal e individual, se convierte en asunto público, en la marca de un producto, o en el producto mismo. La imagen del "autor mercancía" se comercializa, y volvemos así a los contratos. Muchas veces los contratos no sólo estipulan que la obra del autor pertenece al sello o a la editorial, no pudiendo el autor hacer uso de ella ni comercializarla sin la autorización del editor, sino que además incluye obligaciones sociales, públicas, instancias en las que deben presentar su rostro como perteneciente a tal sello o a tal editorial, debe dar entrevistas para revistas, aparecer en programas de televisión, participar en festivales, o firmar libros en las ferias en que el producto está a la venta.

Este panorama que dibujamos es, por supuesto, el extremo del mercado del arte, su sofisticación, la etapa final de un camino ya trazado, una línea de continuidad con el artista menor, desconocido, que intenta abrirse paso en el mercado, en los escenarios.

Tanto para uno, la estrella, como para el otro, el aprendiz, la vara de medida es el éxito.

De pronto, en la historia del arte (habría que precisar cuándo y cómo) el éxito se convirtió en la medida de la calidad de la obra, de la producción artística y del modo en que ésta circula. El criterio de evaluación ya no es estético, sino cuantitativo, la cantidad de reproducciones. Lo que importa es la opinión generalizada, pública, el juicio de los medios de comunicación. No bastó con hacer sentido a una pequeña comunidad inmediata, sino que se ha hecho necesario convertirse en fetiche para los grandes públicos de masa. No es suficiente con la alegría de producir algo en el contexto de la comunidad, generando un diálogo especial en lo local, en el lenguaje de la música, de la literatura, del teatro o la danza. Hoy se apunta a los "grandes escenarios", llenos de luces y candilejas, discriminando al arte pequeño, local, informal, *amateur*, incluso a la idea romántica del arte por amor al arte, privilegiando la medida cuantitativa del número de ventas, del *rating*, del tiraje de los grandes sellos, de las grandes casas editoriales, de las ganancias de los grandes agentes y los grandes productores.

Al igual que alguna vez los dominados por la sociedad burguesa se tomaron la moral que les venía de los señores más en serio que ellos mismos, así hoy, las masas engañadas, sucumben más aún que los "afortunados" al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza.

Novena hipótesis de lucha

La tecno-burocracia ha privilegiado dos frentes complementarios en las políticas actuales del campo del arte y la cultura: 1. La "Cultura del espectáculo" y 2. La administración de fondos concursables a modo de sistema de promociones.

Posmodernidad y arte

Hasta aquí hemos tratado aspectos más bien sociales de la producción de arte, su circulación, la figura del autor, y factores asociados a cada uno de estos ámbitos. Ahora quisiéramos reflexionar brevemente acerca del contenido de las obras, de su discurso interno. Al respecto podemos identificar los siguientes procesos que caracterizan la "lógica cultural del capitalismo avanzado", a saber: la autoreferencia del campo del arte, la sobrevaloración de los metadiscursos, el extremo formalismo, la superficialización del contenido, la estetización de la política y de la realidad. Evidentemente, estos procesos están concatenados, y se retroalimentan los unos a los otros.

Podríamos aventurarnos diciendo que la superficialización operada por la posmodernidad en el arte y la cultura[22] involucra cada uno de los fenómenos antes indicados respecto del contenido de las obras, y que sus efectos son: la extrema disociación entre arte y vida, que es (a pesar de la voluntad de las vanguardias) la glorificación del carácter afirmativo de la cultura, el encierro absoluto del arte en su esfera autorreferente y la pérdida de su sentido cultual. Lo que implica el despojo total de su dimensión política (que es lo mismo que su fascistización). Al mismo tiempo, comporta la ruptura total o parcial con la representación, lo que vuelve a ponernos en el reino de la libertad, pero esta vez en el

[22] Si bien estas reflexiones están encaminadas especialmente para el mundo de la plástica, perfectamente se pueden aplicar al cine, a la música y a cierta literatura. De hecho, un aspecto importante de la crítica, debería ser poner en cuestión los sistemas clasificatorios del arte, que lo ordena por géneros y disciplinas, con límites bien determinados, como subcampos específicos, lo que es perfectamente discutible y desmontable a partir de la misma práctica, que no reconoce esos límites establecidos desde la academia.

plano de una libertad meramente formal, que no apela a la universalidad. Curiosa paradoja: la actual sociedad occidental globalizada puede enarbolar ambas banderas a la vez, es el reino de la libertad en el mismo instante en que es el reino de la determinación. La escisión social distingue entre los que pueden controlar su destino y aquellos que están gobernados por fuerzas externas (entre los administradores y los administrados). Para los primeros el cambio es posible pero no es necesario, para los otros el cambio es necesario pero no es posible. La libertad que experimenta el arte, o que se experimenta en el arte, también es superficial, pues no es para todos, y está encerrada en un campo formal bien delimitado, lo que, en resumen, la convierte en falsa o ilusoria.

La vertiente crítica de la teoría contemporánea ha insistido constantemente en el dualismo como método de análisis y como forma de representación de la realidad social. En este dualismo están fundadas las reflexiones más prolíficas de la modernidad; los modelos de profundidad se afianzan en el sentimiento de que vivimos en dos niveles. Las corrientes posmodernas han rechazado este dualismo que, por más que queramos negarlo, no se resuelve: sigue permaneciendo la tensión entre romanticismo e ilustración, o entre determinismo y libertad, o entre esencia y apariencia, o entre consciente e inconsciente, o entre lo manifiesto y lo latente, etc. Fredric Jameson, uno de los precursores de la crítica cultural, comenta este fallido intento de desmantelamiento de los modelos dialécticos.

Una de las funciones de la teoría contemporánea ha sido la de criticar y desacreditar el modelo hermenéutico de lo interior y lo exterior, o "modelo de la profundidad", estigmatizándolo como ideología y metafísica. Hay, sin embargo, al menos otros cuatro modelos fundamentales de profundidad que, por lo general, han sido objeto de rechazo en la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de la esencia y la apariencia (junto con toda la gama

de conceptos de ideología o falsa conciencia que usualmente la acompañan); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (que es sin duda el objetivo del sintomático y programático escrito de Michel Foucault *La voluntad de saber*); el modelo existencialista de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática trágica o heroica guarda una muy estrecha relación con esa otra gran oposición de alienación y desalienación que, por su parte, también ha caído igualmente en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno; y finalmente, el más reciente en términos cronológicos: el modelo de la gran oposición semiótica entre significante y significado. Lo que ha sustituido a estos modelos es, en la mayoría de los casos, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual; la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad).

La intuición de las vanguardias ya aseguraba a principios del siglo XX que existen dos regiones del ser que se funden o interactúan. Este descubrimiento devela el deseo de poner orden o explicar el mundo atomizado en el que vivimos. Así funciona el método de yuxtaponer de manera simultánea dos cosas que no son contiguas ni compatibles. El artista de vanguardia es un alegórico, porque arranca elementos o fragmentos aislados de la totalidad y los reúne creando un tercer sentido. Sentido que no está dado por el contexto original de los fragmentos sino por esta nueva vida que le otorga el montaje. La función del alegórico aparece así como expresión de una melancolía, porque el objeto queda en un principio muerto, al servicio del creador que le otorga un nuevo sentido. El espectador de estas obras debiera percibir lo alegórico como la representación de la historia como decadencia, como contradicción. En el movimiento de la alegoría, reivindicado por la vanguardia, el arte quiere confesar su impotencia ante la totali-

dad del capitalismo. Sin embargo, y a pesar de tal impotencia, en la voluntad del alegórico hay una manía de totalidad. Para él, el fragmento parece incluir dentro de sí la ley del conjunto, como la unidad atómica de un fractal. Se considera la obra como alegoría de la realidad, como fragmentos reunidos, como notas y comentarios del mundo entorno. Esta reacción destructiva contra la visión unitaria tiene su origen en el convencimiento de que la era industrial y la urbe han fragmentado al individuo unitario burgués, y al mundo en que éste habitaba, percibiendo el mundo actual como el reino de la contradicción. Por ende, la obra debe reflejar esa contradicción y esos antagonismos: la profundidad. De hecho, el tema principal del surrealismo es la paradoja, que muestra el absurdo de la vida.

Tanto el arte como la literatura de vanguardia persiguen una unidad entre pasado y presente, entre los sueños y el pensamiento, entre el espacio y el tiempo. El cine y la música tienen una relación del todo con cada una de sus partes, como la relación que hay entre un acontecimiento cualquiera de nuestra vida con toda nuestra historia. En este sentido, se pretende recuperar la experiencia de vida de lo hombre/mujer contemporáneo para el arte. Las grandes ciudades modernas y la aparición de las masas urbanas crean un nuevo tipo de sujeto, que es contradicción, porque es a la vez individuo y a la vez masa. Un arte de pura superficie no significa nada, cuando habla dice la completa y total enajenación, pero no como crítica, sino como mero regocijo perverso en ella. Un arte que postule hoy a la abolición de la representación, o a la representación pura, es decir, a la plena libertad, es falso, porque el mundo actual es el reino de la determinación, tal arte está condenado a ser pura superficie.

El extremo formalismo

"Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario"
Maiakóvski

El encierro del arte y la literatura en su esfera sacra trae aparejado, lógica e inevitablemente, la deriva hacia el extremo formalismo. Hacia la revisión constante y perpetua de su lenguaje, hacia su sofisticación y purismo, alejándose cada vez más del mundo de la vida. Eso es lo que ha pasado en el campo del arte contemporáneo, cuyo lenguaje se ha convertido en un sin fin de citas, de metaplanos y de recurrencias que se quedan en puro y simple ejercicio estético o retórico. Connotados representantes de los movimientos de vanguardia han culminado en el esteticismo, en el formalismo, en juegos lógicos, en la convicción de que no hay referentes que justifiquen la representación, o que lo único que hay es la representación pura y absoluta, volviendo a la primacía del sujeto burgués.

En literatura, por ejemplo, el extremo formalismo exige a la lectura un ejercicio de interpretación que debe hacerse cargo de la totalidad del texto, de su estructura, de la relación entre sus partes, identificando las funciones que cumplen para construir el sentido interno. El texto es lo que es, no habla de otra cosa que de sí mismo, no hay extratextualidad, éste no es un signo que remite a un significado ausente, o profundo. El poema es el matrimonio de hecho de los polos lingüísticos del signo. Esta independencia del texto respecto de la representación es algo que se percibe con fuerza en las tendencias artísticas y filosóficas de la década del 1950[23]. Se postula a la autonomía del arte respecto del mundo.

[23] Véase la introducción que Michel Foucault escribe para su libro *Las palabras y las cosas*, en la que comenta el cuento de Jorge Luis Borges "Los animales del emperador".

Frente a esto podemos ver dos actitudes de las nuevas vanguardias: la primera es la de dejar atrás el viejo postulado de reconciliar arte y vida; y la segunda, consecuente con la anterior, es producir obras que no tengan profundidad, que se queden en la mera superficie, que no remitan a un fondo que les dé sentido. Lo que se puede graficar con la comparación de dos cuadros: uno es el de Van Gogh *Zapatos de labriego*, en el que hay todo un mundo simbolizado, toda una realidad social que le da sentido, que es evocada (o invocada) por el cuadro. Realidad que está *a la mano* del espectador, en una particular experiencia que constituye la profundidad del cuadro y permite su interpretación. Mientras, en el segundo ejemplo, los *Zapatos de polvo de diamante*, de Andy Warhol, el cuadro no remite a nada, no hay experiencia que evoque, ni mundo que le dé sentido, es sólo superficie, o dicho de otro modo, *es lo que es*. Eso puede ser considerado como el fin de la representación, la liberación respecto de los referentes naturales, sociales y también gramaticales (en el caso de la poesía).

Este formalismo se aleja de la política (considerando aquí política, en su acepción más simple, como la identificación de campos de fuerza en el contexto social), persiguiendo la producción de "objetos artísticos" que despierten o gatillen la experiencia esté-

---

En ese texto Foucault elabora una arriesgada hipótesis respecto de la superación de la representación en el lenguaje: las clasificaciones y taxonomías no pertenecen a las cosas ni están determinadas por ellas, son una esfera propia de la intelección. El lenguaje, por tanto, debe abandonar la ilusión de la representación y asumir la independencia y libertad del conocimiento. Lo que en sí es un principio libertario, pero ingenuo e idealista si nos olvidamos de las determinaciones materiales. Pero cuidado: cuando decimos determinaciones materiales no nos referimos a leyes inmutables afincadas en cualquier tipo de naturaleza, sino que nos referimos a órdenes que el propio hombre/mujer ha creado y que vive como si fuesen órdenes naturales, pero que no son más que relaciones sociales cristalizadas, estatuidas, ancladas en el comportamiento, en las instituciones políticas y en la estructura mental. Por lo tanto subvertibles, pero no por un acto de magia o de decreto (como parece esperar Foucault que ocurra después de haber escrito *Las palabras y las cosas*, porque aparentemente *las cosas* siguen igual que antes de haber publicado su texto), sino por un movimiento de la realidad que involucra tanto lo ideológico, como lo político y lo productivo, todo al mismo tiempo.

tica misma, en su esencia, a través de lo que pueda existir de sublime en las formas[24]. Los modelos de profundidad y de representación son dejados de lado en beneficio de una aritmética de la emoción: el supuesto subyacente es que hay leyes universales a las que puede apelar el hecho artístico. El trabajo del artista es descubrir, conocer y utilizar esas leyes. El arte vale por sí mismo, no necesita nada más para validarse. Esto es un positivismo, un universalismo, un regreso al patrón estético kantiano, fundado en una filosofía trascendental, que luego se traduce en confianza en la ciencia y en un estructuralismo (que es la versión más contemporánea del cientificismo). En el extremo formalismo estamos en el reino de la cultura afirmativa, en el mundo puro de la estética, donde la revolución es entendida específicamente como un problema de percepciones. La óptica, la geometría y la semiótica, son las ciencias estrella para estas corrientes. Tal como en el positivismo lógico, la obra concreta debe entenderse como proposición o monumento, cerrada en sí misma. La superficie que la compone no requiere ni de intérprete ni de autor para existir, no necesita comentarista ni espectador. Es, por el mero hecho de componer un orden, un algoritmo, un número o una tensión interna. Las relaciones mecánicas entre las palabras de un poema o los elementos de una pintura componen una entidad. Tanto en la filosofía del lenguaje, como en el tránsito que hace la poesía hacia el formalismo están, entonces, en tela de juicio la representación y los modelos de profundidad.

Queda como tarea establecer un correlato entre esta perspectiva estética e ideológica y el modo de producción postindustrial. Del mismo modo que queda pendiente un boceto

[24] También se puede considerar este arte como una sátira, o como la más feroz crítica al mundo del arte, pero sin más resultados que el juego retórico en sí. Más bien se advierte en él el cinismo del vendedor de comida chatarra que sabe perfectamente con qué desechos están hechas las hamburguesas que todo el mundo come con gusto.

del modo en que ambos producen cierto tipo de subjetividad: la del artista-técnico, que se subordina a los recursos de la máquina, como un adorador de fetiches tecnológicos; la del coleccionista de efectos, que supone que una obra se salva por el abuso de giros novedosos en el lenguaje; la del snob que frecuenta la galería de moda pensando en su estatus social; la del que expone en la galería de moda algo aparentemente inteligente (que luego tiene que explicar), pensando en el prestigio social.

Quizás antes los públicos eran más conservadores que los artistas, y eso le daba sentido a una actitud de vanguardia, para violentar, desnudar y develar al conservadurismo ambiente. Hoy no, no sólo los públicos no son más conservadores que los artistas, sino que a los artistas, a pesar de que se forman en una estética retóricamente rupturista y plácidamente profesional, la realidad misma les ha descentrado su rupturismo y lo ha convertido en una mera retórica de legitimación, para constituir un segmento específico del mercado. Retórica de ruptura articulada y formada desde las academias. Jóvenes, artistas, intelectuales, geniales, espectacularmente conservadores, cuyas agudas audacias, cuyas temerarias rupturas, rayanas en el absurdo de la valentía o el escondite, tienen la extraña virtud de dejar al mundo contra el que vociferan tal como está (salvo por la extraña acumulación de registros de una "trasgresión" que nadie nota y que les deja un plusvalor, un renombre que luego va a ayudar a vender a precio más elevado sus productos en el mercado del arte).

También es importante identificar una tendencia que ha despertado gran interés en las jóvenes generaciones de artistas oficiales, que pretenden insertar temas de la realidad social y política en sus trabajos, como una supuesta forma de transgresión, denuncia, y rebeldía: la estetización de la realidad social. Como si no pudiesen hablar de la realidad sin sublimarla, sin darle un carácter estético, gesto tras el cual hasta el basural más miserable

parece *bello*. Se estetiza la violencia, la miseria, la degradación, la guerra. Convirtiendo estos rasgos del mundo en objeto de disfrute. Logran incluir la decadencia del mundo en el ámbito de la belleza. Movimiento que hace perder toda potencia a su denuncia; cosificándola, para ser enmarcada y colgada de un clavo en la galería o el museo.

Pero si hay algo peor que hacer de la miseria un objeto de consumo, eso es convertir la propia lucha contra la miseria en objeto de consumo. La canción "protesta", la literatura sobre la Guerra Civil Española, la crítica cultural, el cine comprometido, todo entra en el gran mercado de los bienes de consumo cultural. Otra vez, entonces, hay que repetir: no se trata de estetizar la política, sino de politizar el arte.

Décima hipótesis de lucha
No se trata de estetizar la política, sino de politizar el arte.

Politizar el arte y la vida

El arte debe bajar de su esfera sacra y "secularizarse", debe democratizarse, lo que significa, en su acepción más pobre y conservadora, situar los "productos" del arte en el espacio público, para dar a *las masas* (lo que en el imaginario fascista significa "población desposeída de talento, educación y cultura") un acceso más expedito a esta "expresión sublime del espíritu". El museo es la institución que cristaliza tal política. Exhibir las obras de los "grandes maestros" en dependencias públicas es la otra versión estatal de este concepto; hacerlo en bancos y empresas es la versión neoliberal. En todo caso, este filantrópico procedimiento sigue perpetuando la separación entre arte y vida, entre creador y espectador.

Por otro lado, politizar el arte no significa solamente trasladar la "lucha de clases" a una expresión artística, no es meramente plasmar sus contenidos de forma estética, o denunciar o expresar tal o cual realidad histórica en el arte, verlo así es una reducción. Politizar el arte es, también, dar una lucha formal al interior de su campo específico para derrumbar las formas tradicionales de expresión, revolucionar el lenguaje y encontrar una voz que represente las nuevas sensibilidades, los nuevos procesos espirituales y sociales. Lukács desestimó el aporte del surrealismo y de autores como Kafka, acusándolos de complicidad con el orden dominante; en cambio reivindicó el realismo y el trabajo de autores como Thomas Mann, encontrando en su obra una literatura realmente revolucionaria. Esto puede ocurrir sólo en un pensamiento crítico que aún está amarrado a la idea de que politizar el arte significa utilizarlo como herramienta de denuncia y de propaganda.

El realismo reclamado por Lukács cumplía la misión de ser un espejo de la realidad, de reflejar en la obra las miserias del mundo, de poner sus contradicciones de relieve, en un afán pedagógico. Ponía al arte en el mismo sitial que la Iglesia Católica lo hacía tanto en el período de oscurantismo medieval, como en el proceso de evangelización del nuevo mundo: el arte debía ser la manera de llevar los evangelios a aquellos pueblos ignorantes y bárbaros que no sabían leer ni escribir. El papel pedagógico del arte aparece siempre vinculado a grandes procesos de racionalización o control político. Ser fiel a la realidad (o ser fiel a las escrituras) es el mandato que otorga al arte un papel ideológico en los períodos de cambio social. Sin embargo, esta mirada responde a un concepto del cambio revolucionario que también es estrecho, no entiende que producir un ensanchamiento del lenguaje o de los modos de expresión también incide finalmente en las prácticas humanas (dinámica a la que se le podría denominar, en la esquemática jerga de la economía política, una determinación recursiva de lo ideológico sobre lo productivo). Pero esta tan especial forma de politización del arte, puede culminar en el mero formalismo (que ya hemos criticado antes), y en una autorreferencia que consolide aún más el carácter afirmativo de la cultura.

La voluntad de politizar el arte, propio de las vanguardias, ha tenido, entonces, dos caminos, que no son excluyentes, pero que sin embargo han marcado derroteros distintos, aunque con consecuencias análogas:

1. La tendencia a asumir los temas históricos y sociales y expresarlos en el lenguaje del arte, reduciendo el lenguaje del arte a una función pedagógica o de propaganda; 2. La otra tendencia ha alimentado y perpetuado la separación entre arte y vida al recaer, en su extremo, en el esteticismo.

Debido a la primera tendencia, a muchos artistas comprometidos con un proyecto político y social ya no les basta con el campo

del arte y derivan naturalmente a la militancia en movimientos de la política formal (es frecuente la cooptación de estos artistas por el Estado, el Partido o el gobierno que, aparentemente, estaría llevando a cabo el programa revolucionario). Otros han seguido poniendo énfasis en los temas más formales, insistiendo en la fórmula del arte por el arte y en los aspectos estéticos, buscando acercarse a una idea de la perfección expresiva. En ambos casos la potencia de sus creaciones decae y pierde el ímpetu renovador que las animaba originalmente.

Se podría aventurar, a modo de definición, que las vanguardias artísticas y literarias son justamente el encuentro entre estas dos voluntades en un momento histórico determinado, en un contexto especial, favorable a su consecución. Luego, la subsecuente ruptura es necesaria y esperable, porque las vanguardias son la síntesis efímera de una contradicción permanente de la modernidad. Anida en ellas un deseo que también define a las vanguardias políticas: el de romper con lo antiguo, con las estructuras que determinan los modos de pensar y de actuar de una sociedad. En ellas pervive el espíritu de la revolución.

La revolución (entendida como un momento de aguda agitación social en busca de un cambio) se parece bastante a un carnaval (en la definición que de él hace Bajtín), y un carnaval no se puede sostener por mucho tiempo. La revolución permanente que proponía Trotsky ha sido históricamente una ilusión; lo que se impone siempre es lo contrario, el despotismo, el maximalismo, el estalinismo, el pinochetismo, el castrismo.

Tanto el período de la agitación prerevolucionaria, como aquel de la institucionalización o derrota de la revolución (que a nuestro modo de ver es lo mismo), son el momento de las vanguardias artísticas y literarias: éstas nacen y se alimentan tanto del auge como de la derrota de la revolución. Crecen tanto al amparo del entusiasmo ilusionado como de las voluntades traicionadas,

de los esfuerzos revolucionarios que han sido desterrados de la política y que se han exiliado hacia el ámbito estético, que se han formalizado y que, por lo tanto, han perdido su peligrosidad y su carga crítica. Las clases instaladas en el poder tras los procesos revolucionarios han comprendido que mientras el arte siga perteneciendo al reino de la cultura afirmativa no ofrece ni resistencia ni riesgo. De hecho, las clases gobernantes estimulan su existencia, el poder se rodea de una élite artística e intelectual cooptada, a la que alimenta para que reproduzca (en tanto élite) la distancia entre arte y vida. Ese matrimonio se da por lo menos hasta el punto en que el arte vuelve a intentar regresar al terreno de la política.

Las vanguardias son la impotencia política manifiesta, son el impulso destructivo-creador orientado y relegado al campo del arte. En ellas se refugia el espíritu de la revolución, provocando una espiral de transgresiones formales, pero haciéndose cómplice de la instauración de un poder que sepulta en vida dicho espíritu.

El proceso que vive la vanguardia se podría resumir así: en principio canta a la revolución, es su entusiasta propagandista (en la fase de politización del arte); luego es su conciencia crítica, incluso su detractora, es la ironía de la vieja utopía traicionada, es desilusión y nihilismo; hasta que, finalmente, es pura autorreferencia, antes de convertirse en moda y en producto de mercado.

La derrota de los procesos de cambio, que ya viene prefigurada en la forma de las vanguardias políticas (en su deseo de poder), aleja a las vanguardias artísticas de la política. El nihilismo y la conciencia trágica de la historia se instalan en la experiencia de las vanguardias, inmovilizándolas respecto de la acción política. Ocurre, entonces, que la perspectiva crítica desata un relativismo paralizador, según el cual la infatuación del espíritu romántico en la historia se hace despreciable. De tal modo, y con mayor razón, las vanguardias se retrotraen de la arena social hacia el

formalismo, la ironía, el juego intelectual o retórico y la ilusión estética.

Estas circunstancias hacen posible explicar por qué las vanguardias, pese a que históricamente hayan postulado la reconciliación de arte y vida (la politización del arte y su muerte), recaen cíclicamente en la fórmula del *arte por el arte*, como si hubiese una especie de redención en el cultivo de lo sublime.

Pero también hay otra conciencia operando en este movimiento, la percepción subversiva de que el arte en sí mismo es la realización de un acto *inútil* (para los parámetros de la ideología del trabajo y la acumulación capitalista), es la expresión de la imaginación, de la creatividad y el ocio improductivo. Pero ya sabemos que el arte por sí mismo no tiene un valor intrínseco, que sólo lo adquiere en la relación que entabla con el medio y con la manera en que circula, y, al mismo tiempo, sabemos que su contenido no es suficiente para configurar una transgresión, ni siquiera en la función pedagógica que le han asignado tanto Lukács como Brecht. Entonces, ¿cómo habría que ver o imaginarse el modo en que se puede salir de este ciclo, aparentemente inevitable, en el que se ha dado vueltas la modernidad en los últimos tres siglos y politizar efectivamente al arte? Creemos que la única salida es la destrucción o vaciamiento del campo del arte.

Undécima hipótesis de lucha

Politizar el arte supone la destrucción o vaciamento del campo del arte, tal y como hoy lo conocemos, supone la muerte del arte en tanto institución, en tanto cultura afirmativa, en tanto esfera sacra, en tanto profesión y espacio de las élites.

Destrucción o vaciamiento del campo del arte

Postular la muerte del arte es abolir su carácter elitista y especializado. Ya no se trata de crear más museos o de instalar galerías de arte en los suburbios de las ciudades, se trata de entender que cualquier actividad creativa es artística o, al menos, que la posibilidad de la creación de objetos estéticos ya no es privativa de unos pocos elegidos. Como hemos dicho, ya no basta con llevar un inodoro al museo, se trata de tirar el museo por el inodoro. Pero también se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía.

Por lo pronto y sólo a modo de hipótesis, nos aventuramos a proponer la posibilidad de destrucción del campo del arte mediante la gratuidad del gesto artístico y su incorporación a otros circuitos de circulación, que no tienen que ver con el poder ni con el mercado, que podrían ser denominados como los circuitos del don (que en esencia son los mismos por los que debiera circular la voluntad política revolucionaria).

Postulamos a que la recuperación del arte para la vida tiene que pasar por su politización (en un sentido amplio) y que su politización tiene que ver efectivamente con su contenido, pero un contenido que se define no sólo por lo que la obra transmite o dice (en términos discursivos), sino por el modo en que ésta ha sido producida, el modo en que circula y los lugares por donde circula.

También se trata de mostrar algo, de enseñar algo, pero no solamente como mensaje verbal, sino como prácticas concretas, mostrar que no sólo se puede, sino que se debe hacer arte y literatura fuera de los circuitos de la institucionalidad y del mercado, que su modo de producción está a nuestro alcance, y que con esa

práctica se descompone la élite, se destruye parte del mercado, y se vacía un sistema que privatiza y capitaliza el arte como trabajo[25].

Contenido = forma = producción = circulación

El arte a lo largo de la historia humana ha expresado distintos tópicos, mensajes, situaciones. Ha sido utilizado como medio de información y comunicación, ha cantado gestas, mitos, ha construido la identidad de pueblos, ha relatado crónicas, ha exaltado amores imposibles, ha retratado pasiones, exhortado a la fe religiosa, denunciado injusticias, llamado a luchar por una causa. Los contenidos discursivos del arte evidentemente están, de manera inmediata, dentro del terreno de la política, desde que éste es la expresión del hacer humano y una forma de ser del género. Lo que se expresa es siempre la vida, la experiencia, las contradicciones, los deseos, los miedos, las obsesiones. Podemos afirmar que la politización del arte, su recuperación para la política, no pasa especialmente por privilegiar en él un contenido manifiesto referido al mundo de las fuerzas sociales en pugna, discriminando otros. Los mensajes y reflexiones vertidos en el arte (podríamos decir, su *lírica*) no es lo que hace especialmente política o libertaria a una obra. Ya sabemos que muchas obras con alto contenido social *manifiesto*, aparentemente contestatarias, supuestamente subversivas, circulan en los medios oficiales, se exponen en museos e instituciones, se comercializan en las galerías, se difunden por grandes sellos discográficos y editoriales.

---

[25] Parte de esa lucha es la que se debe sostener contra el *copyrigth*, fomentando la piratería. La propiedad intelectual hoy es la pieza clave dentro de las nuevas formas de dominación (la que ha venido a reemplazar la propiedad sobre los medios de producción), quien posee la propiedad de la información y de la gestión es quien detenta el poder.

¿Cómo puede ocurrir esto? Porque la obra se ha dejado domesticar, se ha convertido en un objeto inerte, muerto, despojado de cualquier peligrosidad. Muchos artistas piensan que politizar el arte es decir unas cuantas verdades sociales a través de su obra, utilizándola como medio discursivo, y creen que hacen un gran favor al movimiento libertario o revolucionario dando su trabajo a los circuitos oficiales, cuando lo que hacen en realidad es reafirmar, una vez más, que el mercado es capaz de absorber toda crítica que se limite al contenido discursivo de la obra, a lo meramente *lírico*.

Una obra que quiera estar dotada de un contenido transgresor, subversivo y libertario, no puede dejarse domesticar o comercializar, debe sumar al contenido manifiesto una forma de ser y de circular. De eso trataremos en los apartados siguientes.

Politizar el arte, entonces, supone que el contenido no se puede limitar al discurso manifiesto, así como tampoco se puede decir que sólo aquellas obras que tienen un discurso manifiestamente político serán un aporte para el movimiento en lucha contra el sistema y el mercado. Eso sería una lamentable reducción. De hecho, puede que una obra aborde los temas aparentemente más alejados de la política, pero la manera de ser producida y la manera de circular, la conviertan en una obra realmente subversiva.

Política de la memoria

Pese a lo que hemos dicho anteriormente, nos detendremos un momento en un tipo especial de contenido, que trabaja sobre una política de la memoria, lo que constituye el importante avance que hace el surrealismo hacia la politización del arte.

Frente a la inevitable masificación de la cultura y la reproducción del arte en el mundo moderno, se puede proponer una inver-

sión de los términos. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden –se trata especialmente de la utilización que el fascismo hace del cine para mostrar sus logros durante la guerra–. Al esteticismo de la política que opera el fascismo, se puede contestar con la politización del arte.

El surrealismo, para seguir con ese ejemplo, no sólo es un movimiento artístico o poético. Aunque quizás en sus inicios la intención fue llevar la creación literaria hasta los extremos de lo posible, en los escritos de este círculo no se trata simplemente de literatura, sino de otra cosa, de lo que se habla literalmente es de experiencias, no de teorías, ni mucho menos de fantasmas. Los inicios del surrealismo se sitúa en un impulso rebelde de superación creadora de la iluminación religiosa, que necesariamente debe conducir hacia una iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, que oriente la mirada del artista hacia el mundo de la vida, reconociendo en él su propia creación, forzándolo a un intento de reconciliar el arte con la praxis vital –con la producción social de la vida, diría Marx–, lo que, como ya hemos visto, es lo mismo que su politización.

El surrealismo descubre las energías revolucionarias que se manifiestan en los objetos, en las construcciones, en los edificios, en lo antiguo. Nadie mejor que estos autores ha podido dar una idea tan exacta de cómo están estas cosas respecto de la revolución. Antes que estos intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (no sólo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, de las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Hacer que las cosas hablen es la tarea del artista o del revolucionario (que en este caso son lo mismo), que hablen de sí mismas, del pasado, de las vidas que

en ellas duermen y que hay que despertar. Hacer que exploten las poderosas fuerzas del *espíritu* escondido en esas cosas. Esto tiene directa relación con la concepción del materialismo histórico y de la necesidad de redención del pasado en el presente. Entonces oímos a Apollinaire gritar: «Abríos tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres de detrás de los biombos, en los palacios, en los castillos y en los monasterios; aquí está el fabuloso portero, que tiene en las manos un manojo de llaves de todos los tiempos, que sabe cómo hay que escaparse de los más encubiertos castillos y que os invita a avanzar en medio del mundo actual».

Lo que el surrealismo intentó elaborar fue un concepto radical de libertad; libertad respecto de toda determinación que parezca proceder de fuerzas externas. Incluso la ciencia es historizada por este movimiento, es decir, convertida en una iluminación profana. Los surrealistas ven en la poesía el fundamento del desarrollo científico, al ser la cúspide de toda mistificación. La lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir. Esta lucha consiste en ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución, pero de ningún modo a la manera romántica que separa su práctica de la política hasta convertirla en un esteticismo que separa su objeto del contexto que le da sentido (por lo cual jamás podrá captar su misterio). Más bien penetramos el misterio sólo en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano, por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.

Lo profano no es una "política poética", eso es lo que hace la socialdemocracia, los partidos burgueses y la burocracia, buscando metáforas optimistas para adornar sus programas electorales. Frente a esto, la respuesta revolucionaria consiste en pesimismo en toda la línea. Desconfianza en la suerte de la literatura,

desconfianza en la suerte de la libertad, desconfianza en la suerte de la humanidad, pero sobre todo desconfianza; desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre éste y aquél.

De lo que se trata entonces es de organizar el pesimismo. La "metáfora moral" que debe ser erradicada de la política y ser reemplazada por una praxis revolucionaria y por "imágenes de pura cepa" que deben ser descubiertas en el ámbito de la acción política. Como se entenderá, estas imágenes no tienen un carácter metafísico como en el idealismo romántico, sino que deben ser corpóreas, es decir, una suerte de identificación de la historia efectiva con la representación de sí misma, una reconciliación entre ser y saber. Lo que podría denominarse como iluminación profana, imágenes que hacen justicia al pasado, como memoria y evocación, y hacen justicia al presente, como un espejo donde mirarse y mirar lo colectivo. También lo colectivo es corpóreo. Y la *physis*, que se organiza en la técnica, sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes que la iluminación profana convierte en nuestra casa. Cuando cuerpo y alma se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad de nuestra esclavitud. La historia sigue avanzando y dejando ruinas a su paso, por eso el arte puede seguir siendo una práctica libertaria, pero que, a su vez, hay que liberar.

Contenido en la producción, o *libre obrar*

El contenido de una obra también está determinado por el modo en que ésta ha sido producida. Por lo tanto, nos referiremos especialmente al tema de la autogestión en el arte.

Mantener la independencia respecto de las instituciones del arte y de los organismos que financian a la élite, es una forma de resistencia, una forma de politizar el arte y, especialmente, una manera de dotar de contenido a la obra. No sólo significa no legitimar a estas instituciones, también es no dar pie a su reproducción y abrir espacios en los que el poder[26] no puede penetrar. Espacios liberados en que la creación no tiene deudas ni cargas significativas. Muy probablemente los recursos con los que se cuenten serán precarios y de difícil consecución respecto a lo que se podría lograr a través de dichas instituciones, pero justamente se trata de devolver al arte sus dimensiones locales, no profesionales. *Hacer* con los recursos de los que se dispone, sin la necesidad de grandes presupuestos ni de salarios. Buscando la gratificación en la creación, en el trabajo individual o colectivo, en la posibilidad de expresar el mundo de la vida sin tener que vender esa actividad ni su producto, es decir, sin tener que enajenarlos, devolviéndole al arte todo su potencial político, en el más amplio sentido de la palabra, en aquel sentido en que el arte puede ser recuperado para la experiencia vital, convirtiéndose en *libre obrar*.

Proponemos este concepto para distinguir el arte tradicional (mercantil y enajenante) de un arte político, que trabaja en su obra en la misma medida que trabaja en la destrucción del campo del arte: *obrar desobrando*.

El libre obrar, este arte autogestionado, se construye desde abajo (por eso también se ha dado en llamar *bottom up*), es independiente, autónomo, no necesita ser autorizado, visado, aprobado ni financiado por institución alguna, surge espontáneamente, al margen de las academias, las autoridades, los curadores

[26] Nos referimos aquí especialmente al poder institucionalizado, considerándolo como una *entidad*, a pesar de que tenemos conciencia de que no hay "poder" en abstracto. El poder no está afuera, no nos posee como un espíritu, se ejerce y es ejercido. Es decir, no hay poder, sino abuso de poder. El poder es una relación.

y los críticos. Es un arte que no está orientado al gran consumo, no aspira a los públicos masivos ni a los medios de comunicación de masas, sino que se construye por la necesidad de expresión y por la gratificación de verse reflejado en la obra, de ver la experiencia creativa individual o colectiva plasmada en un objeto que no le pertenece a nadie más que a la comunidad.

La manera de ser producido se refleja en la obra, se deja leer, por lo tanto también es contenido. En el libre obrar desaparece la figura del genio, la obra ya no es el reflejo de un autor único e irrepetible, es la vida que se expresa, que habla de sí misma, de sus contradicciones. Es siempre, a pesar de que la haya producido un solo hombre, la expresión de una comunidad, de un plexo de relaciones sociales, que se plasman como significado.

El libre obrar no se produce pensando en la venta de la obra, o en su éxito; desde el principio la obra no es mercancía, por eso puede tomarse el obrar como juego, como una actividad lúdica, como un espacio de gratificación y aprendizaje, de investigación y descubrimiento, de experimentación, como terapia, como reducto liberado de las imposiciones de productividad, eficacia, patrones estéticos dominantes, jerarquías, autoridades y jefes... Lo que no significa que pierda su seriedad, profundidad o contenido. Por el contrario, adquiere otra seriedad, no la del profesional que hace un trabajo para otro, sino la del que está comprometiendo su propia existencia en la obra, y que, por lo mismo, se puede permitir el juego. El tiempo no es una condición de la obra, el resultado no es la medida, sino que lo es el proceso. Entonces, es el proceso lo que se expresa en la obra. El libre obrar habla a través de la obra como proceso, como experiencia. La experiencia de producción es el contenido.

DUODÉCIMA HIPÓTESIS DE LUCHA

En el libre obrar, es el proceso lo que se expresa en la obra. Es el libre obrar el que habla a través de la obra como proceso, como experiencia. La experiencia de producción se pone en la obra como contenido.

Contenido y circulación

Hemos dicho que el arte politizado adquiere su contenido en el modo en que circula. Con esto queremos indicar no sólo que se resta a los circuitos oficiales, institucionales y comerciales, sino que inaugura nuevos espacios de circulación. Estableciendo otro tipo de relaciones, entre obra y público, y entre público y productor (obrero). Para referirnos al primer tipo de relaciones, trabajaremos con el concepto de *circuitos del don*, y para lo segundo con la idea de *transparencia comunicativa*. Podría decirse que la relación entre público y obra, cuando no hay la mediación del dinero, es un acto comunicativo que no remite a la relación contractual, de cliente y ofertante, es la comunidad que se habla a sí misma, ya que la obra vuelve a la comunidad, sin precio, expresando su origen y su verdad. Desde este punto de vista, nos damos cuenta de lo absurdo y aberrante que es poner precio al acto artístico y sus resultados. No se le puede poner precio a algo que no ha nacido destinado al mercado.

Los circuitos del *don*

Ya hemos insistido en que las habilidades y energías humanas desplegadas en el acto artístico, las fuerzas y cualidades depositadas en la obra, no son privativas del genio. Incluso, se podría decir que (aunque hemos tratado de evitar las definiciones esencialistas) algo inherente al ser humano es la capacidad de

crear objetos estéticos. Y eso no debiera tener precio, a no ser el de los materiales utilizados. La labor del artista no puede ser equiparada con un salario, no puede ser transada en el mercado en función de un valor de cambio, así como tampoco puede ser avaluada la voluntad política.

Ese camino, el de convertir tanto el arte como la política en mercancía, lleva indefectiblemente hasta la figura del *funcionario* en política, y la del *star* en el terreno del arte. El funcionario es aquel que administra la conciencia, quien vive *de* la política y no *para* o *en* la política. Lo que significa, en buenas cuentas, que en este personaje no se puede distinguir el acto libre de entrega a un proyecto, que involucra a la comunidad, de la necesidad de sobrevivencia individual y el deseo de lucro. Luego, nunca se sabe si el funcionario obra por cuenta de su conciencia o de su interés económico[27]. El funcionario político, además, al dedicarse por tiempo completo a las labores políticas, convierte la política en una profesión, en una actividad especializada, que a su vez (como el arte) se separa de la *praxis vital*.

Las tesis acerca de la economía del don provienen del campo de la antropología, especialmente del trabajo de Marcel Mauss, quien registró esta forma de intercambio en tribus alejadas del mundo occidental. Sin embargo, el concepto fue traducido, para el mundo moderno, como la idea cristiana de "caridad", o de "solidaridad", que se orientan a complementar las lagunas que el sistema deja, que el mercado deja, que la economía neoliberal produce, y que el Estado es incapaz de llenar, asumiendo los

[27] Se podría objetar que da igual la intención subjetiva de una acción si el resultado es el mismo. Sin embargo, la mediación del dinero siempre cambia el sentido de una práctica, y, por lo tanto, su resultado. Así como el sentido de la gratuidad imprime a la acción una connotación especial, que (además de que ya en sí mismo es un fin) se manifiesta en la forma y el contenido de sus resultados. De hecho, la forma y el contenido de los resultados, ya están prefigurados en el sentido de la acción que les da origen.

particulares, por piedad, la tarea de suplir las necesidades de los excluidos. Sin embargo, no se trata de eso, por el contrario, se trata de comprender que es posible una economía paralela, fuera del estado y del sistema neoliberal, produciendo espacios de relaciones sociales donde esas reglas y esa lógica (contractual, mercantil, de acumulación de capital, de explotación) no intervengan ni reinen. Se trata de abandonar o vaciar progresivamente las esferas de influencia del poder centralizado. No se trata de ayudar a los excluidos, se trata de excluirse, de generar redes sociales que generen otras formas de circulación e intercambio. De hecho, en varias culturas la economía del don es una forma de evitar la acumulación de poder (cosa que de todos modos puede ocurrir, como en el caso del *potlatch*).

La limitada comprensión de las posibilidades de una economía del don se traduce prontamente en una máquina expiatoria de culpas, en instituciones de donación, por el sufrimiento del mundo y sus males, a una totalidad abstracta, a imagen y semejanza del Cristo que regaló su vida por la salvación del Hombre, o en su versión laica, la figura del filántropo que entrega parte de sus bienes por "amor a la Humanidad".

Mauss sitúa el acto del don en un ámbito personal, privado (en las relaciones de parentesco y amistad), no en la política[28]. Pero este sacrifico siempre es mediado por la subjetividad individual. Es el individuo aislado, su ego, quien realiza el gesto de piedad, más para salvarse a sí mismo que por una conciencia de comunidad. Por lo tanto, no es un gesto político. La universalidad abstracta a la que se entrega o entrega parte de sus bienes, lo excusa de asumir el gesto como una forma de combate y de resis-

[28] Seguidores de esta tendencia filantrópica, que postulan al retorno del don, se pueden encontrar en diversas corrientes de la antropología. En el otro extremo, Michel Foucault sitúa a las instituciones filantrópicas como piezas funcionales de la sociedad disciplinaria y del saber médico, como mecanismos de control y cuadriculación.

tencia. Por el contrario, el carácter político del gesto se obtiene en el reconocimiento de que el acto de regalar se contrapone al acto de vender, y que se hace a una comunidad particular, concreta, que obtiene su carácter universal en su particular lucha por la recuperación del ser genérico (su humanidad).

Otro tema interesante que trata Mauss, al intentar desentrañar la lógica del don y el contradón (que podemos relacionar con la reflexión que hemos estado haciendo acerca de la destrucción del campo del arte), es el identificar en esta economía la obligación de aquel que recibe la donación de devolver el gesto al donante, como una especie de regla de reciprocidad tácita de tal economía. Luego, tres acciones quedan encadenadas: donar, recibir, devolver. El enigma era: ¿por qué el que recibe (el don) se siente obligado a devolver el gesto (hacer un contradón)? Mauss invocaba la existencia de un espíritu en la cosa que incita a su receptor a devolverla. Que es justamente lo que le reprocha Lévi-Strauss (en la introducción que el estructuralista hace a *Ensayo sobre el don*), el haber introducido innecesariamente una "dimensión religiosa" en el análisis. Pero si nos atenemos a los argumentos que hemos esgrimido en torno al concepto de aura, y al materialismo, que entiende el mundo de los objetos como trabajo acumulado, complementados con las ideas respecto de la carga simbólica de los objetos, podemos comprender este fenómeno desde la religión y desde un más acá de la religión. Comprender, por ejemplo, por qué, para ciertas tribus, hay cosas que no se deben donar, y ciertas cosas que no se deben vender. Se dona, entonces, lo que no se debe vender. El dinero viene a poner en riesgo esos dominios no comerciales, viene a profanarlo y destruirlo (se opone, nuevamente, la sociedad nacida del contrato a la comunidad[29]).

[29] Ya a fines del siglo XIX, Ferdinand Tönnies, con su libro *Comunidad y sociedad*, postulaba que existen (o han existido) dos tipos de organización social, o modos de

Sin embargo, la forma de circulación señalada, lejos de las lógicas del mercantilismo, no busca reciprocidad individual, no busca un contradón, sino que se asemeja más a la noción de Bataille de gasto inútil, de dispendio improductivo. Se regala, se da a la comunidad pues esa es su forma de ser, y no se espera retribución pues lo que se da no se pierde, regresa en el mismo gesto de dar, ya que ese gesto es/hace comunidad. Lo mismo ocurre en las relaciones de amistad, familiares o de pareja. Hay un gasto que

---

relacionarse entre los seres humanos, una natural y otra artificial. La "natural" es la *comunidad*, que surge espontáneamente y proviene de una herencia común, manteniendo una unidad orgánica de grupo a partir de un ligamento afectivo o familiar, en este tipo de organización social los seres humanos son fines en sí mismos y sus acciones se rigen por valores y por factores irracionales. La *sociedad*, en cambio, estatuida de manera artificial, está regida por una voluntad racional e instrumental, en que lo hombre/mujer es un medio, una herramienta utilizada en relaciones estratégicas, un elemento más del cálculo político que persigue la riqueza y el poder. En esta dicotomía, la razón aparece como lo opuesto a las pasiones, a los afectos, a las creencias y a lo irracional. La voluntad orgánica confunde los medios con los fines, para el artesano, el artista, el campesino, la actividad que realizan es el fin, así como lo es lo hombre/mujer mismo. Cuando la comunidad orgánica se disuelve, comienza la lucha de clases y los intereses individuales se imponen a los colectivos. Se le ha acusado a Tönnies de secularizar la antigua dicotomía entre cuerpo y alma, sin embargo, su distinción ha dejado huella profunda en las ciencias sociales del siglo XX. Weber se basa en esta categorización para catalogar la acción social, aunque incorpora otros elementos, para romper con la dualidad. Sin embargo, aun en las corrientes antropológicas de fin de siglo XX, siguen apareciendo tendencias que reivindican la vida de la comunidad: en *Economía de la Edad de Piedra*, Marshall Sahlins demuestra que una vieja polémica en el terreno de la economía, la disputa entre formalismo y sustantivismo, se reedita en antropología. Los estudios culturalistas serían una suerte de neosustantivismo, desde el momento en que valoran a las diferentes sociedades por lo que son, mientras que la visión de la antropología clásica está cargada de ideología y de etnocentrismo, poniendo un énfasis obstinado en la razón, a pesar de que ha demostrado con creces ser un árbitro ineficaz, pues «siempre que la razón se oponga al hombre, el hombre se opondrá a la razón». Sahlins reivindica el concepto de "sociedad opulenta", en que se desmitifica una serie de determinantes de la sociedad burguesa que resultan ser meras trampas ideológicas. Así, el llamado, tanto de Tönnies como de Sahlins, es un aparente retorno a lo arcaico, a la comunidad perdida. Pero en este reclamo, en esta revuelta del pasado contra el futuro, se perpetúa la dicotomía, no hay un camino de salida de la contradicción, se pone énfasis en el polo opuesto, sin darse cuenta que en ese movimiento el término antagónico, el negado, es actualizado, cuando de lo que se trata es justamente de descubrir el modo de resolver o superar tal contradicción, la contradicción de la modernidad.

tiene como único objetivo hacer que esas relaciones afectivas se alimenten y se perpetúen.

Se puede postular, entonces, a un especial concepto de las economías del don como estrategias de combate, que deconstruyen los cimientos de la sociedad en que vivimos, al mismo tiempo que inauguran otros circuitos. No se trata, pues, de esperar el gran cambio, sino construir aquí y ahora una sociedad distinta. Se trata de hacer el intento de descolonizar el arte, la política y el trabajo, de la primacía del dinero. Instalar un afuera/adentro que no reproduce el sistema, sino que lo destruye, abandonándolo o vaciándolo.

Proponer los circuitos del don, tanto en la política como en el arte, implica reivindicar la gratuidad de estas dos actividades, sostener que ninguna de las dos puede ser reducida a un valor de cambio, y que por lo tanto, escapan a las leyes del trabajo asalariado, lo que significa, en resumidas cuentas, considerarlas como un regalo. Un regalo que cada uno, desde su particularidad, hace al género, en una comunidad particular. La actividad creativa debe ser desarrollada en un tiempo libre. Pero *libre* en todo el sentido de la palabra: libre de determinaciones, libre de mercantilismo, libre de los patrones estéticos dominantes, libre de toda forma de coacción o de poder. Se podría imaginar una fórmula (razón o proporción) en que en uno de sus términos se pusiera el trabajo (asalariado), y en la otra el "libre obrar". Luego, en la medida que seamos capaces de reducir el tiempo de trabajo "esclavo", orientado a la sobrevivencia, y aumentar el "tiempo libre" (no un tiempo libre como nos lo ha hecho concebir la sociedad de consumo, que es básicamente un tiempo para la enajenación y la consumación del consumo), socavaremos los cimientos del sistema de dominación actual.

Un arte que transite por los circuitos del don ya no sería autorreferente, no remitiría a una esfera trascendental ni a una idea de

lo sublime, consistiría en el instante del encuentro fortuito de un intérprete y una obra en el espacio público. Sin la mediación de los expertos, de los especialistas, de los traductores, ni de los técnicos. Un arte de estas características no tendría dueño, ni tendría firma. Sería el acto puro, anónimo y gratuito de un ser humano hacia el género que lo contiene. La reconciliación de lo individual con la universalidad. La expresión de un yo desindividuado, carente de la necesidad de reconocimiento y reafirmación. De lo que se deduce que la destrucción del campo del arte pasa necesariamente por la desaparición de la autoría, del mercado del arte y de la adscripción del arte (y la literatura) al concepto que de él tiene una clase determinada.

Décimotercera hipótesis de lucha:
Proponer los circuitos del don, tanto en la política como en el arte, implica reivindicar la gratuidad de estas dos actividades. Sostener que ninguna de las dos puede ser reducida a un valor de cambio, y que, por lo tanto, escapan a las leyes del trabajo asalariado, significa, en resumidas cuentas, considerarlas como un regalo, que no espera retribución, sino que es un gasto "inútil". Además, esta forma de circulación es parte del contenido de una obra.

Transparencia comunicativa

Cuando desaparece el mercado del arte, y se produce la reconciliación entre arte y vida, la relación entre público y obra se convierte en un acto comunicativo sin mediaciones (al menos sin la mediación del dinero y el mercado) en la entrega gratuita. En el regalo de la obra, la comunidad se habla a sí misma, la obra vuelve a la comunidad, expresando su origen y

su verdad. De hecho este fenómeno no puede ocurrir sino en la forma del don.

La distancia, la opacidad de la obra al interior del campo cerrado del arte, está otorgada por su condición de mercancía y su calidad de objeto estético que habita un ámbito separado de la praxis vital. Lo inalcanzable de la obra de arte-mercancía, su recursión al plano estético, su autorreferencia, son atributos que se manifiestan como contenido, es decir, su modo de producción y circulación también se convierten en contenido, un contenido que separa, que se vuelve espectáculo, que convierte a la comunidad en consumidora pasiva, que paga por un poco de subjetividad, por una subjetividad prestada, ajena y artificial.

El libre obrar, que transita por los circuitos del don, no es opaco, no impone distancia, es transparente, produce obras con las que nos podemos identificar, pero no como si fuesen un otro, sino un sí mismo. Lo totalmente contrario a esto, el paradigma de la obra enajenada y enajenante, es el cine industrial, en que el espectador pasivo se proyecta en un otro que nunca será. Uno de los mensajes de la obra política es que el arte no es privativo de nadie, que podemos acceder a él, que es parte de nuestra vida, que podemos recuperarlo, hacerlo nuestra forma de ser; que esa forma de ser se debe a la comunidad, y que vuelve a ella en forma de obra, no para separarse, sino para reconciliarse y reflejarse. Para verse, no en una vitrina, sino en una práctica cotidiana posible.

Lo local y lo universal

Roberto Arlt en un pasaje de su cuento *Escritor fracasado* dice:

> Los escritores llamados universales no han sido nunca universales, sino escritores de una determinada clase, admirados

> y endiosados por las satisfacciones que eran capaces de agregarles a los refinamientos que de por sí atesoraba la clase como un bien excelentemente adquirido. Los de abajo, la masa opaca, elástica y terrible, que a través de todas las edades vivía forcejeando en la terrible lucha de clases, no existía para esos genios.

Se podría agregar hoy: esa masa opaca existe para los "artistas" como potenciales consumidores de sus obras, como clientes. Nunca, es absolutamente impensable para el artista o escritor burgués, el arte debería bajar de su esfera sacra y socializarse (democratizarse). El arte burgués era (es) universal porque lo era (es) también su dominación. Sus ideas debían ser universales, como sus gustos, sus problemáticas, sus deseos, sus predilecciones, sus patrones estéticos porque han sido impuestos por la fuerza. Detrás del "triunfo" del patrón estético burgués, también hay sangre. No es necesario profundizar mucho para entender que en eso no hay universalidad, sino la imposición política de una ideología, o la imposición ideológica de una estética, o la imposición estética de una forma de vida, que es lo mismo que decir un orden económico, o un modo de producción. Por lo tanto, la destrucción del campo del arte es, inmediatamente, lucha de clases. Es la rebelión contra esa universalidad, contra la universalidad de los que dominan, de los que controlan y producen relaciones sociales. Rebelión contra los que son capaces de universalizar un modo de producción que instaura una diferencia, un orden de dominación.

La imposición vertical, desde arriba, de una estética no pude ser considerada como universalidad, sino como el triunfo de una clase sobre el conjunto de la sociedad. Eso es la globalización. Eso es el concepto de multiculturalidad: todas las culturas regidas por el mismo patrón, por el mercado, y puestas a disposición del gran consumo como mercancía.

La obra que transita por los circuitos del don es producida desde lo local para lo local, no tiene pretensiones de universalidad ni aspira al gran consumo, su politización la arraiga a su entorno, a su comunidad, y si se abre paso hacia un "afuera" lo hace a través de circuitos análogos, y porque en su particularidad anidan rasgos realmente universales, propios del género.

La descomposición desde lo local, desde lo microsocial, de las estructuras de poder, de los grandes aparatos normativos, de la circulación del capital y de las mercancías, puede a largo plazo significar la transformación radical de este sistema, pero antes que eso, y aún más importante que eso, puede transformar nuestras propias vidas. No en un futuro lejano, sino en el presente mismo. Se pueden abrir espacios en nuestra realidad social que no estén gobernados por la gran maquinaria de explotación y represión. Lo que constituye una acción política inmediatamente efectiva que tiene consecuencias directas sobre nuestros modos de vida y sobre la realidad, haciendo innecesaria y obsoleta una política mesiánica, que pone todas sus esperanzas en un futuro que nunca llega.

Décimocuarta hipótesis de lucha

La obra que transita por los circuitos del don es producida desde lo local para lo local, no tiene pretensiones de universalidad ni aspira al gran consumo, su politización lo arraiga a su entorno, a su comunidad.

Hipótesis de lucha contra el campo del arte y el artista

1 El dominio tecno-burocrático combina la cultura de masas (entendida como industria cultural y cultura del espectáculo) con la existencia de una élite artística que perpetúa la distancia entre arte y vida cotidiana.

2 El capital ha monopolizado y hegemonizado la industria cultural, los medios de comunicación, la vida privada y la vida pública, poniéndolos a disposición de un fascismo solapado e invisible que se ha naturalizado.

3 El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo. La expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida. En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el resto del mundo como superior, haciendo una promesa de satisfacción de deseos que nunca cumple.

4 El arte moderno sólo tiene sentido en el contexto de una sociedad donde el trabajo humano se ha enajenado. No existiría el arte si no fuese porque la actividad vital de lo hombre/mujer, el trabajo, sigue estando sometida a un régimen de explotación.

5 El aura, que es lo depositado en la obra por el hacer humano, es la esencia social de lo hombre/mujer, su ser genérico, exteriorizado en el acto creativo y en el trabajo.

6 La actividad artística, para trascender su arresto en lo sublime debe abrirse a lo profano, lo que implica su huida de lo estético hacia lo político, su liberación, su conversión en libre obrar.

7 Las figuras de "genio" y de "artista" son construcciones ideológicas de un sistema que necesita de agentes que perpetúen el extrañamiento entre arte y vida.

8 Se trata de liberar a las obras de arte de su carácter de mercancía. Ya no basta con llevar un inodoro al museo, es necesario tirar el museo al inodoro y con él a todas las instituciones que rigen y reglamentan este campo de la sociedad, incluidas sus autoridades (sean públicas o privadas).

9 La tecno-burocracia ha privilegiado dos frentes complementarios en las políticas actuales del campo del arte y la cultura: 1. La "Cultura del espectáculo" y 2. La administración de fondos concursables a modo de sistema de promociones.

10 No se trata de estetizar la política, sino de politizar el arte.

11 Politizar el arte supone la destrucción o vaciamento del campo del arte, tal y como hoy lo conocemos, supone la muerte del arte en tanto institución, en tanto cultura afirmativa, en tanto esfera sacra, en tanto profesión y espacio de las élites.

12 En el libre obrar, es el proceso lo que se expresa en la obra. Es el libre obrar el que habla a través de la obra

como proceso, como experiencia. La experiencia de producción se pone en la obra como contenido.

13 Proponer los circuitos del don, tanto en la política como en el arte, implica reivindicar la gratuidad de estas dos actividades. Sostener que ninguna de las dos puede ser reducida a un valor de cambio, y que, por lo tanto, escapan a las leyes del trabajo asalariado, significa, en resumidas cuentas, considerarlas como un regalo, que no espera retribución, sino que es un gasto "inútil". Además, esta forma de circulación es parte del contenido de una obra.

14 La obra que transita por los circuitos del don es producida desde lo local para lo local, no tiene pretensiones de universalidad ni aspira al gran consumo, su politización lo arraiga a su entorno, a su comunidad.

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

TEXTO EDITORIAL COLECCION DesFace

mírame bien....yo sé que eres tú pero tu rostro no es tu rostro,
dislocado te veo pixelado....
care zombi
care juguete
care raja
care na'
care loco
movimiento telúrico del rostro que veo en el espejo,
arritmia cardiaca,
descoordinación al bailar,
deriva nocturna,
accidente en el tránsito,
parpadeo de la lengua
tropiezo del ojo
ruptura de evidencias del tiempo
y el espacio homogéneo del capital
terrorismo
del tiempo lineal de la vida
en donde se nace se trabaja y se muere
errorismo!!!
errorismo!!!
errorismo!!!

0.99. Se abre el DesFace; una fase dentro de una fase, dentro de otra; una cara dentro de otra, y unas preguntas que llenan otras y son respuestas cuando preguntan. Luego viene el descontento, la crítica, la rabia, el odio, y el amor a la vida que nos tocó vivir y a la realidad que creemos y queremos real. El miedo al suicidio, la angustia de la soledad, el fin de los tiempos y todo eso. Un paso más y estamos

escribiendo en zonas, preguntando, rompiendo y tratando con toda la vida y la muerte de fugarnos de este gigante panorama que llamamos vida, sistema, mundo o realidad y que ahoga casi inevitablemente. Y seguimos caminando, ya no sabemos dónde; cuando decaemos nos estimulamos el cerebro con sustancias químicas, ondas y frecuencias desconocidas, o con escapes en la naturaleza, y cuando morimos, sin mucho esfuerzo, sin saber bien cómo, estamos viviendo de nuevo y en otros planos de existencia. Lo que hacemos es caminar (algunos creen que de eso no hay duda), tampoco sé si para atrás o para el lado o para adelante, pero en eso que llamamos caminar van quedando huellas (memorias) que podemos tergiversar a placer. También creemos (de eso estoy seguro) conocer las reglas del juego, y hemos experimentado con mucho dolor-alegría las (des)ganas, ideas, y formas que pueden romper de distintas maneras con estos moldes, para luego provocar caorden y romper el universo. También gustamos conscientemente de algunas dimensiones de esta realidad que provocamos y recreamos, la marginalidad, lo cotidiano, la calle, la solidaridad orgásmica, las drogas, la rabia, el amor libre... ¿Dónde llegaremos? (se preguntan los militantes del espacio-tiempo). Y me río si pensamos que eso importa, el camino lleva a la muerte del intelectual, de la moral, del amor y de la familia; mas allá algunos creemos que aquí es posible decir algo.

1. El desface está dentro de un juego de relaciones fortuitas, cruces de miradas irreconocibles. Desafío, exigencia de pelear en el desequilibrio de las fuerzas de lucha. Distorsión de los panoramas de la representación del sentido común, de la obviedad; intervenir en el tejido del acontecer: espacio (atemporal) tiempo (dislocado).

El desface es una interrupción del flujo capital, una disposición ante la catástrofe, entrada en escena de una fuerza disruptora, movimiento que hace saltar las series que traman el teatro del asedio. Enfrentamos la batalla desde un delirio colectivo en el que des/aprendemos a des/conocernos, a extrañarnos, a hacernos ajenos y reconocernos en la emergencia de una hipótesis de lucha, trinchera, arsenal heurístico de armas cortopunzantes que desgarran, tajean, cogotean a la realidad.

Ponemos los mundos, temas, áreas o partes de esta colección DesFace en acontecimientos dinámicos, que llamamos *Zonas*. Estas zonas se abren en torno de una idea u objeto, que ejerce su influjo produciendo realidad y nuevos plexos de relaciones sociales. En esas zonas liberadas se inauguran nuevas formas de circulación y nuevos circuitos, que se sustraen al orden controlado del capital. Queremos entrar y salir de ellas sin ser vistos, así como también sufrir sus diferencias. Es tratar de abarcar la infinita complejidad de dimensiones de verdad y realidad existentes en paralelo y poder elegir e inventar mezclas entre ellas para diseñar y vivir zonas liberadas de las dimensiones sistémicas alienantes. No respetamos espacios privilegiados, ni tiempos atrofiantes de la experiencia; pretendemos hacerlos pedazos, y vivir-haciendo, creando artificios vivibles entre los escombros y nuestros sueños. La razón dominante se construye, en primer lugar en base a concepciones limitadas del tiempo y el espacio. La razón pluriversal y *caosmótica*, vive y se re-construye constantemente en la diferencia de tiempos y espacios, en nuestra capacidad de crear zonas, perpetuarlas y defenderlas en todo momento, mientras las zonas existentes se desmoronan por abandonos y múltiples ataques directos e indirectos. Se puede jugar con los adjetivos que acompañan nuestras zonas para

crear, dentro del limitado lenguaje que compartimos, infinitas denominaciones que muestren las distintas caras o descaras de las zonas que imaginamos transitar; entre el poder y la liberación total, entre el orden y el caos... las posibilidades son y serán infinitas y mágicas.

2. Diagnóstico de terror

La situación política de Chile y el mundo es compleja, difícil de asir, analizar y enfrentar. Aparentemente los fascismos han triunfado y a cada instante consolidan sus posiciones por todos los medios a su alcance, principalmente a través de la sociedad de consumo, del espectáculo, el fomento del individualismo, del miedo y la tarea ideológica incansable de los *mass media*. Hoy la multitud decepcionada se abandona a la resignación y participa de los flujos del orden establecido con más o menos convicción. Han asimilado el discurso farsante de la política tradicional, que con toda su maquinaria de representación y especialización agrava la dominación del gran capital. Es necesario desenmascarar al sistema, mostrar que la única cosa en juego para aquellos que detentan el poder es la vida como mercancía, guerra y espectáculo. Hay que jugarse la vida en eso...

El inconsciente, el alma, el espíritu. ¿A quien le importan? El cáncer, la depresión, el lupus o el alcoholismo; la soledad, la angustia y los miedos innombrables. ¿Dónde creen que se sanan? El tiempo y el espacio ¿Quienes crean y se mueven libremente en ellos? La libertad ¿es libre? La mente y el lenguaje de los hombres ¿quien tiene un pensamiento propio?

Daño social profundo, la gente no se habla, desconfiamos los unos de los otros, hay una violencia ambiente insufrible, la gente muere de enfermedades psicosomáticas, la injusticia social se ha profundizado, nuestras vidas están cada vez más controladas y vigiladas, el estado policíaco cada vez de manera más evidente y descarada trabaja defendiendo los intereses de los poderosos, nuestras vidas cada vez se vacían más de sentido, el sentido no lo da un buen puesto en una empresa ni un salario exhorbitante, mientras los mismos que se hicieron ricos con Pinochet se están haciendo ricos ahora, vendiendo la naturaleza, pactando la explotación de recursos con transnacionales, mientras los glaciares se derriten, las aguas son contaminadas y vendidas a extranjeros, privatizando todo lo que aún no se privatizaba, para construir una sociedad cada vez más segmentada, de clase, de castas, para perpetuar el régimen y las leyes impuestas por la dictadura, nunca se derogó el sistema binominal, ni la constitución del 80, ni la ley antiterrorista. La nuestra es una sociedad enajenada, que comenta las banalidades estupidizantes de la televisión, una sociedad llena de miedos inducidos por campañas mediáticas, para que los vecinos enrejen sus casas, pongan alarmas y cámaras. El fascismo se ha convertido en la ideología oficial, por la cantidad de adeptos y propagandistas de los que goza, fomentando la discriminación, el racismo, la apatía política, el control sobre la diferencia, el robo de clase. Todo esto encubierto por el silencio, el generalizado silencio. La vida de un humano o de cualquier ser vivo sigue hoy en día las normas ocultas del progreso y la ciencia, del materialismo y la miope objetividad. El riesgo de rajar el velo y conectar la vida entera, con las fuerzas desconocidas del alma y el inconsciente, es algo que no hacemos. ¿Por qué esperar entonces un cambio externo? No, éste no vendrá a buscarnos, antes será la muerte cotidiana.

No hay referentes: celebremos el matrimonio profano entre la libertad, el orden y el caos.

2.666. El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno,

el que ya existe aquí, el que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.

3. Hipótesis de lucha

Existen las hipótesis de investigación, que son proposiciones acerca de la forma de la realidad y su orden, estas pretenden dar cuenta y explicar el mundo, pues la conciencia que las produce supone que el mundo es de una vez y para siempre de determinada forma. Existen hipótesis de trabajo, elaboradas a partir del supuesto de que el mundo está regido por leyes, estas pretenden aprovechar tal legalidad para extraer de él su riqueza, sus potenciales, y generar ganancias. Existen las hipótesis *ad-hoc*, prótesis que las grandes teorías explicativas de la verdad van secretando en la medida que la realidad misma se encarga de desmentirlas.

Por el contrario, queremos proponer en estos textos hipótesis de lucha, que no traten de explicar la forma de lo

real, ni establecer el mejor método de someter sus fuerzas a nuestro beneficio. Proponemos hipótesis que nos confronten con lo existente, que nos permitan valorarlo en su justa medida, sopesarlo con mirada crítica, desmantelar mitos y construcciones ideológicas, que nos permitan navegar en esa realidad, que no es sacra ni regida por leyes inmutables, sino producto del hacer cotidiano, de las voluntades puestas en juego. Realidad compuesta de tensiones, brechas sociales, diferencias, y campos de fuerza, realidad en movimiento, que cambia, deviene, muta, por la propia acción de pensar-hacer, decir-actuar, escribir-resistir, vivir-luchar. El conocimiento que nos interesa se produce en el campo de batalla, en la calle, en la resistencia, en el límite. Y lo primero que se constata es que no hay un afuera donde uno pueda huir o refugiarse, sólo hay la posibilidad de identificar el límite e intentar moverlo, en lucha. Lucha en la que se produce el conocimiento y la vida. No en el juego de los conceptos, sino en el riesgo vital de decir lo que se hace y hacer lo que se dice.

4. Desde que nacemos nos dicen cosas, nos hablan, nos enseñan palabras, y repetimos las palabras que nos dijeron. Pensamos y sentimos con las palabras que nos enseñaron. Durante el resto de nuestras vidas somos las palabras que nos hablaron. Configurándonos en un sin fin de formatos y patrones lingüístico-semánticos que determinan/delimitan el comportamiento, el pensamiento, las relaciones sociales, la concepción del ser, la vida.

Explicaciones, saberes, conocimientos, conductas, modelos, ideologías, religiones, culturas, tendencias musicales-culturales-estéticas, modas; todas ofreciendo respuestas y verdades para saciar el hambre de identificación con algo, con

alguien, quizás dado más por el miedo a la soledad que por la necesidad de encontrarse con un otro.

Hemos llegado a un punto en el que la crítica y la rebeldía han sido cooptadas por la cultura alienante del capitalismo mundial integrado y perfeccionado, que lo acepta TODO.

Cuando hablamos, repetimos; cuando pensamos, otorgamos; cuando actuamos, reproducimos.

Quizá el camino es ir en sentido contrario: cuando hablemos, propongamos; cuando pensemos, critiquemos; cuando actuemos, rebelémonos.

Des-fazarnos es hablar sin verdad. No sabemos la verdad. No queremos verdades, queremos nuevas preguntas, nuevas palabras, nuevos cuerpos…

Reconocer la potencia implícita en el lenguaje, es reconocer a la vez un terreno importante de disputa. Este terreno es impropio, "¡el habla no nos pertenece!" Premisa que se abre en muchas direcciones. Una dirección hegemónica ha producido un tratamiento único del lenguaje, definiéndolo como un medio, como un instrumento, como una mercancía. Entiende el lenguaje como una propiedad que tiene y ha tenido una historia de transacción. ¡Pero no!: "¡Se ha impuesto a sangre!". Ha sido un medio de conquista, sino la primera "fuente" de sometimiento, "un medio" para producir exclusión, la diferencia entre los que son y no son, entre los que hablan y piensan y los que sólo emiten gemidos. Nosotr@s amador@s de los gemidos, de esos sonidos placenteros o dolorosos, que interrumpen la normalidad;

vómitos, orgasmos, delicadeza sonora del agua cayendo, ruidos de vitrinas sacudidas cuando las piedras hablan.

5. El método

Nosotr@s no seremos quienes recuperen el lenguaje. Creemos en la desfiguración de los conceptos prediseñados con los que hoy en día la sociedad se consume a sí misma. Hablemos un no-lenguaje/sin estructuras gramaticales/sin formato/sin reglas/ sin cara/sin nombre. Pensemos en cómo desbordar los límites/ en cómo desordenar el espacio/en cómo caminar sin zapatos/ sin piel/ sin uniforme…

5.04. Si uno pudiera ser un piel roja siempre alerta, cabalgando sobre un caballo veloz, a través del viento, constantemente sacudido sobre la tierra estremecida, hasta arrojar las espuelas porque no hacen falta espuelas, hasta arrojar las riendas porque no hacen falta riendas, y apenas viera ante sí que el campo era una pradera rasa, habrían desaparecido las crines y la cabeza del caballo.

6. Estos libros son herramientas para sacar y compartir lo que llevamos dentro, impulsados por la convicción de que las ideas necesitan encontrarse y completarse, de que somos pequeñas piezas de un todo *caósmico* en eterno movimiento. Queremos por tanto acelerar la mezcla, precipitar consensos, romperlos y explorar, como niños salvajes balbuceantes, las ciudades del conocimiento después del apocalipsis. En las ruinas de aquellas ciudades habrá de todo, fragmentos inconexos del sistema y sus pasadas rebeldías, que será preciso incorporar a nuevos y múltiples órdenes

de cosas. Estos libros quieren tocar a los otros. Todos somos otros; la otredad es la relación que nos hace humanos. ¿Quién es el otro y cómo nos acercaremos a él? ¿Queremos asesinar poderosos a sangre fría, incluídas sus familias indefensas? ¿Queremos destruir todo atisbo de sociedad en impulsos divinos de negación? ¿Queremos jugar el juego con las armas que existen y que se han usado y creado a través de la historia con los resultados que la vida cotidiana actual en el mundo moderno muestra? ¿O queremos que el camino y las herramientas que nos lleven a donde queramos llegar sean de otros tipos? ¿Qué queremos reproducir? ¿Qué queremos construir? ¿Quién tiene algo que decirle al otro y para qué? ¿Para convencer? ¿Para convertir? ¿Para juzgar? ¿Para denigrar? ¿Para encontrar un fin? Realidad = relaciones humanas. Nos preguntamos ¿cómo creamos un lenguaje nuevo, que produzca las condiciones inmediatas que interrumpan e interfieran los canales por los cuales los caminos ya transitados nos han llevado? ¿La humanidad merece sobrevivir a la catástrofe que ella misma ha creado? Decimos: la humanidad debe morir, pero nosotros podemos sobrevivir a ella. Gritamos ¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo! Partamos por casa; emprendamos la fuga.

Contra el arte y el artista se terminó de imprimir en el mes de septiembre del año de 2012 en los talleres de Imprenta Fareso en la ciudad de Madrid. Impreso sobre papel offset 90 gramos en Goudy Old Style de 11 puntos.

Suelen decir los entendidos que, en las sociedades occidentales actuales, eso que tradicionalmente se conoce como creación artística se mueve entre dos polos enfrentados: en un extremo tendríamos la creación comercial pensada para las masas y que no tendría otra pretensión que ser un producto más de la sociedad de consumo; en el otro extremo, asociado a un público minoritario, existirían otras formas de expresión artística mucho más sofisticadas vinculadas con ámbitos más o menos académicos. Este simplificado análisis podría parecer el punto de partida de cualquier acercamiento crítico al mundo de la cultura y el arte de nuestro alrededor, sin embargo, *Contra el arte y el artista* nos demuestra que este esbozo apenas desvela la compleja realidad de la relación entre el arte y nuestro mundo. Por eso, este texto es una aproximación al mundo de la creación artística desde una visión totalizadora que indaga en las formas de poder que se ocultan de manera más o menos evidente tras ella. Así cuestiona todos los tópicos sobre la figura del artista y rompe con todos los elementos que se han erigido en el discurso dominante del arte en el mundo moderno y sus alrededores. Pisoteada la máscara del arte, el Colectivo DesFace nos presenta, además, de forma explícita, su radical vocación constructiva, mostrándonos una propuesta no sólo sugestiva y emocionante, sino necesaria.

Teniendo en cuenta que la opresión se manifiesta en todos los ámbitos de la realidad es necesario contribuir a su desvelamiento. Esperemos conseguirlo en el ámbito del arte.

http://www.laneurosis.net/